



© नेमिचन्द्र जैन

मूल्य : आठ रुपये

प्रकाशक : अक्षर प्रकाशन प्रा० लिमिटेड

२/३६, अंसारी रोड, हरियाणज, दिल्ली-६

मुद्रक : अप्रेसिया प्रिंटर्स

६/१, दरेसी नं० २, आगरा-४

आवरण : नरेन्द्र श्रोवास्तव

आवरण मुद्रक : परमहंस प्रेस, दिल्ली-६

पुस्तकबन्ध : अप्रेसिया बाइण्डर्स,

दरेसी नं० २, आगरा-४

नेमिचन्द्र जैन

अधूरे साक्षात्कार

दशसंन्यास के बाद के प्रमुख उपन्यासों का
समीक्षणीय विवेचन

रेखा को

जिसके असीम धैर्य और अनाध विश्वास
के बिना मेरा कोई लेखनकार्य
कभी सम्भव न होता

अनुक्रम

१. सन्दर्भ की गोज	१
२. काव्यात्मक वक्तव्य - 'उगका वक्तव्य'	६
३. अन्तर्मुखी और आत्मकेन्द्रित : 'नदी के द्वीप'	२१
४. सवेदनशील और मगीतात्मक : 'मैला आँसु'	३३
५. साधारण की प्रतिष्ठा : 'यह पद यन्त्र था'	४३
६. इन्द्रात्मकता की गोज : 'बूँद और समुद्र'	५५
७. बाह्य का विचार 'मूला मय'	६६
८. दृष्टि का मरसीकरण 'भूने-दिमरे चित्र'	८२
९. मानवीय अनुभूति की क्षीणता 'जयवर्धन'	९४
१०. दृष्टिकेन्द्र का स्तवम 'चार चन्द्रमेल'	१०६
११. अन्य दिशाएँ	११६
१२. स्त्री-पुरुष सम्बन्ध	१४४
१३. गद्यनीति परिस्थितियाँ	१५८
१४. बौद्ध और अनुभूतिगत स्तर	१६८
१५. रूप जिन्य और भाषा	१७६
१६. पुनरुक्त	१८५
१७. अनुक्रमसिद्धि	१८६

भूमिका

स्वतन्त्रता के बाद के हिन्दी उपन्यास का यह सर्वेक्षण न तो ऐतिहासिक है, न सम्पूर्ण, और न इसमें स्वतन्त्रता के बाद के सभी महत्त्वपूर्ण उपन्यासकारों की या किसी एक की सभी कृतियों पर ही विचार किया गया है। इसमें साहित्यालोचन की शास्त्रीय, शैक्षिक या शोध-प्रवर्धनीय आदि किसी भी प्रचलित पद्धति के अनुसार नवीन हिन्दी उपन्यास के भूत्पादन का भी कोई दावा नहीं है। इस अध्ययन का आरम्भ आधुनिक हिन्दी उपन्यास की मानवीय और बलात्मक मार्पकता की सोच में हुआ था। इसलिए इस सर्वेक्षण की कोई भी उपयोगिता है तो यही कि इसमें इस दौर के कुछेक महत्त्वपूर्ण उपन्यासों और उनमें निहित भाव-धाराओं का ऐसा विश्लेषण है जो एक साथ ही उनके महत्त्व और उनकी असफलता दोनों के भूलभूत केन्द्रों के अन्वेषण को, और इस प्रकार उनकी सर्जनात्मक उपलब्धि के वर्तमान स्तर तथा भावी दिशा को पहचानने का प्रयास करता है।

इस सम्पूर्ण सर्वेक्षण में प्रारम्भ में ही सन्दर्भ-सूचों को सामान्यतः प्रस्तुत करने के बाद, पहले कुछेक उपन्यासों का विस्तृत विश्लेषण अलग-अलग किया गया है, और फिर कुछेक अन्य उपन्यासों का एक ही अध्याय में एक साथ। स्वतन्त्र विश्लेषण के लिए चुने गये उपन्यासों का क्रम ऐतिहासिक अथवा घेष्टतामूलक न होकर उनकी भाववस्तु के सामान्यतः बाह्य विस्तार का ही सूचक है—‘उसका बचपन’ अनुभूति के छोटे-से क्षेत्र को और ‘झूठा सब’ या ‘भूले-बिसरे चित्र’ बहुत विस्तृत क्षेत्र को घेरता है। ‘जयवर्धन’ और ‘बाक-चगलेख’ अन्त में इसलिए रने गये कि एक अपनी समकालीन विषयवस्तु को भविष्य के और दूसरा अतीत के चौखटे में प्रस्तुत करता है। ‘अन्य दिशाएँ’ अध्याय में कई उपन्यासों को एक साथ इसलिए रखा गया कि वे साधारणतः पहले ही प्रस्तुत निष्कर्षों की पुष्टि करते हैं और अधिक विस्तार से उनके विश्लेषण द्वारा कोई नया तत्त्व हाथ नहीं लगता। अन्त में आज के उपन्यास के कुछेक सामान्य भावमूत्रों की चर्चा है जिसमें विभिन्न उपन्यासों में एक ही विषयवस्तु के निर्वहण के विभिन्न पक्षों और स्तरों का विश्लेषण है। लेखक का विश्वास है कि यह बहुस्तरीय अनुशीलन हिन्दी उपन्यास के सामान्य स्वरूप और उसकी विविधता पर किसी हद तक अप्रचलित और नये ढंग से प्रकाश डालता है।

साथ ही इन उपन्यासों को किसी एक ही सामान्य विचारधारा या विश्लेषण-

अन्य भाषाओं की भांति हिन्दी में भी उपन्यास शायद लेखक और पाठक दोनों ही के लिए सबसे अधिक लोकप्रिय साहित्य रूप है। सम्भवतः हिन्दी में यह लोकप्रियता कुछ सत्वाभाविक रूप में अधिक है, क्योंकि कविता और कहानी के अतिरिक्त कलात्मक अभिव्यक्ति के अन्य साहित्यिक माध्यम—गादक, सस्मरण, यात्रा-विवरण, वैयक्तिक निवन्ध—जैसे रम्य रचना रूप—हिन्दी में अभी या तो प्रचलित ही नहीं है, या हैं भी तो बहुत ही प्रारम्भिक अवस्था में। इसीलिए उपन्यास ही अधिक लिखे जाते हैं। हिन्दी का प्रकाशक भी इसीलिए सबसे पहले उपन्यास की मांग करता है। स्पष्ट ही उपन्यास की इस लोकप्रियता का इस परिस्थितिगत कारण के अतिरिक्त अपना आत्यन्तिक आकर्षण भी है। आज के जीवन के भाव-सत्य को अपनी समग्रता में, सभी स्तरों और आयामों में, व्यापकता और गहनता के दोनों क्षेत्रों में, अभिव्यक्त करने के लिए उपन्यास से अधिक समर्थ माध्यम दूसरा नहीं। आज की बौद्धिक उपलब्धता और भावगत अन्तर्द्वन्द्व को दैनन्दिन जीवन और उसके परिवेश में प्रतिष्ठित करके अंकित करने तथा इन विभिन्न पक्षों के परस्पर सम्बन्ध और महत्त्व को दर्शाने के लिए उपन्यास बड़ी ही उपयुक्त विधा है। इसी प्रकार बल्यन्त द्रुत गति से रूपान्तरित होने जीवन की संस्कारों और परम्परा के अपेक्षाकृत अधिक परिष्कृत तथा स्थिर परिप्रेक्ष्य में रखकर, स्थायित्व और गति के इस सन्घात को भी जितनी समग्रता से उपन्यास में व्यक्त किया जा सकता है, वैसे अन्य साहित्य रूपों में नहीं। इसी से उपन्यास आज के सचेदनशील व्यक्ति के लिए न केवल आत्माभिव्यक्ति का, बल्कि बहुत-कुछ आत्मान्वेषण और आत्मोपलब्धि का भी साधन बनता है और इस प्रकार किसी भी कलात्मक मृष्टि के मौलिक धर्म के पालन में सहायक होता है। एक यह भी कारण है ही कि स्वाधीनता के बाद से उपन्यास हिन्दी में और भी अधिक लिखे गये हैं।

किन्तु स्वतन्त्रता के बाद का हिन्दी साहित्यकार एक प्रकार के अन्तर्विरोध से ग्रस्त रहा है। एक ओर तो राजनीतिक स्वाधीनता के परिणामस्वरूप

व्यक्तिगत के निर्जीन-निर्जीन स्तर पर उमने एवं प्रहार की युक्ति का अनुभव किया, उसके मानसिक क्षितिज का विस्तार हुआ, जीवन के नये क्षेत्र उनकी अनुभूति की परिधि में मिल आये—इसी बात को एवं अभिव्यक्ति इस रूप में हुई कि अपेक्षाकृत नये सामाजिक और भौगोलिक क्षेत्रों में तरंग लेपकों ने सामने आकर पहले से मर्बया मित्र और अपरिचित बाह्य और आन्तरिक जीवन को अभिव्यक्त करना शुरू किया। किन्तु दूसरी ओर जाने-अनजाने लेपक के मन में स्वतन्त्रता की ओर पम्किलना थी उसमें दूरार पड़ी और वह धीरे-धीरे टूटने लगी। वह व्यक्तिगत और सामूहिक दोनों स्तरों पर निराश और कुटिल हुआ और जीवन को देखने-ममजने के उसके दृष्टिकोण में परिवर्तन आने लगा। स्वाधीनता के बाद की कविता और कहानी में इन अन्तर्विरोधी स्वरूप की छाप बर्धमान तीव्र भी है और स्पष्ट भी किन्तु उपन्यास में उसकी अभिव्यक्ति उनही ही भुनिश्चिन् होने पर भी उसकी तीव्रता शायद तुरन्त इतनी अधिक स्पष्ट नहीं होती।

स्वाधीनता के बाद का हिन्दी उपन्यास एक स्तर पर ममकालीन जीवन के दूरव्यापी विस्तार को अपने भीतर समेटता है, और दूसरे स्तर पर गहराई के आयाम में कुण्ठित और सण्डित व्यक्तित्व की करुणा को अभिव्यक्ति करता है। कुल मिलाकर उसमें ममकालीन जीवन के विभिन्न रूपों की, विशेषकर पूर्ववर्ती युग की तुलना में, पर्याप्त विविधता मिलती है, मनुष्य के कई एक परिचित-अपरिचित रूपों के, परिवेश और उसके साथ सम्बन्ध के, मानवीय सम्बन्धों और परिस्थितियों के, चित्र मिलते हैं। और यद्यपि कोई एक उपन्यास आज के जीवन के बाह्य और आन्तरिक दोनों रूपों को पूरी प्रामाणिकता और गहराई से नहीं प्रस्तुत करता, फिर भी समय रूप से स्वाधीनता के बाद का हिन्दी उपन्यास भारतीय जीवन के बहुत से स्तरों और आयामों को अभिव्यक्त करने में सफल हुआ है। पिछले पन्द्रह-बीस वर्ष के हिन्दी उपन्यास में भी भाव-चेतना, सौन्दर्य-बोध और बौद्धिक सर्प का जो दस्तव्य है, वह काष्ण में उपलब्ध दस्तव्य की अपेक्षा तीव्रता और गहनता में चाहे कम हो, किन्तु व्यापकता और वैचित्र्य में निश्चित ही अधिक है। इन उपन्यासों में जीवन के सण्ड-सत्यों के असंख्य सूक्ष्म तथा मार्मिक रूप अनुभूति की तीव्रता और विविधता के अनगिनती स्तरों में बिखरे पड़े हैं। उनमें से किसी में सम्पूर्ण युगव्यापी सत्य को समेटने का प्रयत्न प्रायः नहीं है। अथवा है भी, तो वह अधिक सफल नहीं होना। सभी में अपने-अपने दृष्टि-बिन्दु से जीवन को ग्रहण करने और उस सीमित अनुभव को सारक कलात्मक रूप देने का प्रयत्न अधिक दिखायी पड़ता है। इसी से जीवन के बहुत से पक्ष परस्पर असम्बद्ध रूप में इन उपन्यासों में प्रकट हैं। उनमें से किसी से भी सम्पूर्ण जीवन का परिचय नहीं

एकमात्र सत्य, अथवा सत्य के किसी एक ही एकमात्र रूप, मानने का आग्रह किया जाय तो बड़ी भारी भूल होगी। आज के जीवन के अनगिनती परस्पर-विरोधी तत्त्व, असंगतियाँ, उत्पन्नाव इतने सहज ही एक मूल में नहीं बाँधे जा सकते। साथ ही आज का हिन्दी उपन्यासकार उस प्रयत्न को महत्व भी नहीं देता। वह अपने ही जीवनबोध को बाणी देने में उत्पन्ना हुआ है, अपने आत्म-निवेदन द्वारा दूसरों के मन को छू लेने और पहचान लेने में प्रयत्नशील है। किन्तु मूल मिलाकर छोड़ी भावुक आदर्शवादिता अथवा रोमैण्टिक दृष्टिकोण की बजाय वैयक्तिक ईमानदारी और निर्भय यथार्थपरकता पर आग्रह बढ़ा है। यह यथार्थपरकता बाह्य तथा आन्तरिक दोनों आयामों में है और साथ ही उसके कई एक स्तर विभिन्न लेखकों की रचनाओं में उपलब्ध होने हैं।

कहा गया है कि आधुनिक हिन्दी उपन्यास में जीवन का विस्तार अधिक है। निस्सन्देह इस विस्तार के कई एक रूप, स्तर और आयाम हैं। कही यह विस्तार काल में बढ़ा है, और कही मानव-अनुभूति की दृष्टि से, और मनुष्य के दूटने-बढ़ने की दीर्घ और बहुमुखी गाथा अंकित करता है, यद्यपि अधिकांश में जीवन का प्रायः बाहरी रूप ही प्रस्तुत है। इनमें ध्यौरे की बहुविधता है, सामाजिक जीवन के बहुत-से स्तर भी उद्घाटित हैं, और साधारण जीवन तथा व्यवहार के अनगिनती उतार-चढ़ाव भी मौजूद हैं। कही यह विस्तार जीवन के किसी एक अंश को, विशेषकर परम्परागत अंश को, उसके सारे पिछड़ेपन और मकीर्णता, अन्धविश्वासों और रस्कारों के साथ प्रस्तुत करता है और नयी तथा पुरानी नैतिक, सामाजिक तथा राजनैतिक मान्यताओं के बीच टकराहट के सन्दर्भ में दिखाता है। ऐसे उपन्यास बीतते जीवन को एक साथ कई स्तरों पर, कई आयामों में संप्रेषित करते हैं, जिनसे दृष्टी-बनती मक्रान्तिकालीन व्यवस्था की जाँकी तो मिलती है, पर जीवन की कोई अलग-अलग स्थिति, अपनी आन्तरिक द्वन्द्वात्मकता में, विभिन्न तत्वों की मूलभूत मध्यम-मयता में, उभरकर सामने नहीं आती। इससे भिन्न, कही-कही किसी एक युग के सामाजिक-राजनीतिक जीवन के मूल्यों और मान्यताओं की पृष्ठभूमि में वैयक्तिक जीवन का भी बड़ा संवेदनशील और आत्मीयतापूर्ण चित्रण हुआ है, परिवार और उसके विघटन के परिप्रेक्ष्य में सहज मानव-आचरण और उसके मूल्यों की विडम्बना को दिखाया गया है। कई उपन्यासों में यह चित्रण जीवन के किसी एक पक्ष का सांगोपांग और विशद विवरण मात्र है, किसी कलाकृति के कच्चे माल की भाँति, जिसमें किसी एक या एकाधिक सामाजिक स्तर के जीवन का बहुमुखी अवलोकन तो है, पर उसमें कोई कलात्मक सार्थकता नहीं उभरती। ऐसे विवरणों में प्रायः बाह्य सतही यथार्थ के साथ

एक प्रकार की उद्देश्यवाक्यता का मिश्रण रहता है, वह हिन्दी के गहरे दबावों या तनावों में कोई माथा-का नहीं होता।

हिन्दी के साथ यथार्थ में माथा-का की एक अन्य अभिव्यक्ति हुई है तथाकथित 'आवृत्तिक' उपन्यासों में जिनमें एक प्रकार में समकालीन भारतीय जीवन के घट्ना-में गये दोष निबध आते हैं। यह एक प्रकार में देशक के आत्म-माथा-का की प्रतिक्रिया का ही एक रूप है। इस प्रतिक्रिया में देशक ने अपने शरीर और के जीवन को नयी दृष्टि में देखा, पढ़ाया और अभिव्यक्त किया। समकालीन देशी जीवन को लेकर उपन्यास लिखे गये। इस बात का एक गंभीर यह भी है कि दूसरे महायुद्ध के बाद में देशान्तों में मध्यवर्ग के श्रम प्राप्ति करने वाले मध्यवर्ग माथिस्थित बसायमक मवेदनशीलता प्राप्त करने ही, अपने प्रदेश के जीवन की ओर स्वभावतः ही उन्मुख हुए। शायद उन्हें शहरी जीवन की मध्यवर्गीय बूढ़ा के सामान्य देशान्तों के जीवन की सुनी हवा में साँस लेने का अवसर मिलने से एक नयी प्राणशक्ति का भी अनुभव हुआ। यह बात विशेष रूप से ध्यान देने की है कि हिन्दी के मध्यवर्गीय लेखक का शहरी मजदूर वर्ग के जीवन में कोई विशेष परिचय नहीं। शहर के जीवन के बारे में लिखते समय उसका मन बहुत मध्यवर्ग के चारों ओर ही बसकर बाँटना रहा है। मध्यवर्ग के भी बौद्धिक नेतृत्व और उनकी विचार-मध्यस्थी मजबूत ऊपर उनकी दृष्टि नहीं जाती। इसलिए जब भी लेखक की महानुभूति जीवन के पीड़ित-मोहित अंश की ओर मुड़ती है, तो हिमांत की ओर ही वह सबसे पहले उन्मुख होता है, क्योंकि अधिकांश लेखकों का सम्बन्ध किमी-न-किमी रूप में देहातों से रहा है और बहुतों का अब भी बोझ-बटन बना हुआ है।

देहातों के जीवन के सम्बन्ध में लिखे जाने वाले उपन्यासों में कुछ तो ऐसे हैं जो सामान्य किमान 'वर्ग' को लेकर आगे बसते हैं जो किमी-न-किसी प्रदेश के होते हुए भी एक प्रकार से पूरे किमान-वर्ग का प्रतिनिधि होने का दावा करते हैं। किन्तु धीरे-धीरे देहातों की ओर यह दृष्टिपात क्रमशः अधिकाधिक गहरा स्थानीय रंग पकड़ता जाता है। कलस्वरूप ऐसे उपन्यास लिखे गये हैं जिनमें या तो प्रधानता एक व्यक्ति विशेष की ही बनी रहती है और आवृत्तिक जीवन केवल गृष्ठभूमि के रूप में ही प्रकट होता है; अथवा जिनमें उपन्यास का नायक ही पूरा आवृत्तिक जीवन है, कोई व्यक्ति विशेष नहीं। उपन्यास की विषयवस्तु के रूप में सामूहिक जीवन को यह प्रतिष्ठा हिन्दी उपन्यास की एक नयी विकास-दिशा थी। उनके लेखकों को उपलब्धि और अभिव्यक्ति की अपूर्व प्रामाणिकता के साथ जीवन की गहराइयों में पँडने के लिए एक नयी दृष्टि मिली थी। व्यक्ति के जीवन और कार्यकलाप को भी इस दृष्टि ने एक नया परिप्रेक्ष्य और सन्तुलन प्रदान किया।

जीवन के किसी एक विशेष क्षेत्र या क्षेत्रों की अधिकतापूर्ण समर्पण के साथ प्रस्तुत करने की, और साथ ही शहरी मध्यवर्गीय जीवन की एकरस कुण्ठा से उकताकर नया भावजगत खोजने की, प्रेरणा ने कुछ ऐसे उपन्यासों की भी सृष्टि की है जिनमें किसी जाति विशेष अथवा घन्टे के लोगों के जीवन को चित्रित किया गया। ऐसे उपन्यासों में किसी-न-किसी विशिष्ट समुदाय को लेकर और उसके विशेष रीति-रिवाजों, आचार-व्यवहार, जीवन-पद्धति, सामाजिक तथा आर्थिक व्यवस्था और इन सबके व्यक्ति-मन पर होने वाले संघात को कथाबद्ध करने का यत्न किया गया। ऐसे चित्रण में अनावश्यक स्पीरे की बातों के बंद जाने से रचना के उपन्यास के बजाय किसी समुदाय विशेष का समाजशास्त्रीय अध्ययन मात्र हो जाने की सम्भावना बड़ी भारी है, और यह नहीं कहा जा सकता कि हमारे उपन्यासकार इस भँवर से हमेशा अपने-आप को बचा ही सके हैं। किन्तु अनुभूति और अध्ययन की सूक्ष्मता तथा प्रामाणिकता की इस खोज ने, सहानुभूति के क्षेत्र को एक नया विस्तार देने के इस प्रयास ने, और जीवन की असन्तुलित कुण्ठा से भागकर उन्मुक्त जीवनी-शक्ति के उन्मेष-सूत्रों की इस चाह ने, इन उपन्यासों को बड़ी नयी सार्थकता दी। साथ ही अनिवार्यतः इस रंजन ने शीघ्र ही एक रीति का रूप ले लिया और किसी प्रदेश या समुदाय विशेष को आधार बनाकर उपन्यास लिखने की धूम-सी मच गयी। कस्बेवरूप जीवन के बाह्य यथार्थ को किसी प्रकार की प्रामाणिकता से प्रस्तुत करने के स्थान पर एक प्रकार की रोमैटिक भावुकता फिर से उभर आयी।

जीवन के यथार्थ के इस अन्वेषण की एक अन्य अनिवार्य परिणति हुई व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्ध सूत्रों की खोज और परख, जो कभीबेश मात्रा में बहुत-से उपन्यासों में मिलती है, यद्यपि वह खोज सदा सार्थक और सफल हुई है, यह नहीं कहा जा सकता। परिवेश को समझने का यह आग्रह कई प्रकार से प्रकट हुआ है और कुछ उपन्यासों में छोटे बालकों के अपने परिवार तथा अन्य तात्कालिक परिवेश के साथ तीखे संघात को प्रस्तुत करके किया गया है, जो कभी-कभी काव्यात्मकता के स्तर तक उठ जाता है। ऐसी काव्यात्मकता आत्मान्वेषण के स्तर पर जीवन के सत्य से साक्षात्कार करने वाले कुछेक उपन्यासों में है, जहाँ व्यक्तिगत तथा निजी अनुभूतियों की गाथा ही अपनी मूल भाववस्तु की तीव्रता, एकाग्रता और सघनता के कारण यह आयाम प्राप्त करती है। व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्धों की खोज को कुछेक उपन्यासों में घर और बाहर की, व्यक्तिगत आदर्श, बल्कि व्यक्तिगत नैतिकता और सामाजिक दायित्व की समस्या के अन्वेषण के रूप में प्रस्तुत किया गया है। व्यक्ति की परम उपसन्धि और सार्थकता तथा सामाजिक दायित्व में

अपने व्यक्तित्व को डुबोकर प्राप्त हो सकती है? क्या व्यक्तित्व का परित्याग ही व्यक्ति की सार्थकता है? विशेषकर राजसत्ता अथवा समाज के चरम दायित्व को ग्रहण करके व्यक्ति आत्मलान कर सकता है? ऐसे सचमुच महत्त्वपूर्ण प्रश्न कुछेक उपन्यासों के दिखायी अवश्य पड़ते हैं। पर उनमें मानवीय सस्पर्श की इतनी धीणता है और वह इतना सीमित है कि वे रूपाकारों की पुनरावृत्ति मात्र करते जान पड़ते हैं। उनमें विभिन्न व्यक्तिगत अथवा सामाजिक, नैतिक या राजनीतिक समस्याओं को लेकर हवाई चर्चा अधिक है, उनके सन्दर्भ में जीवन का मूल प्रतिफलन इतना नहीं। वे मुख्यतः बौद्धिक वक्तव्य है, भावात्मक नहीं, काव्यात्मक भी नहीं। राजनीतिक स्वतन्त्रता की भाँति ही हमारी साहित्यिक अभिव्यक्ति जन्म से ही अभिशप्त है—हमारा यथार्थवाद सत ही है, हमारी काव्यात्मकता भावुकता मात्र रह जाती है; व्यक्तित्व पर आघात कुण्डा की अभिव्यक्ति का रूप ले लेता है, सामूहिक बेतना की सोज पक्षधर राजनीतिक मान्यताओं का प्रचार बन जाती है।

इस दौर के उपन्यासों में एक नया स्वर नारी के नये रूपों और स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों के नये आयामों की अभिव्यक्ति के कारण है। मुख्य बात यह है कि इन उपन्यासों में नारी को सत्तीत्व और देवीत्व के कटघरों में से निकालकर उसे इंसान के रूप में देखने-समझने का प्रयत्न हुआ है। अब वह केवल सिसौना नहीं, केवल रमणी भी नहीं, मात्र सविनी भी नहीं, अधिकाधिक 'व्यक्ति' होती जा रही है। साधारण सामाजिक परिवेश की गृहणियों, अध्यापिकाओं तथा आर्थिक स्वतन्त्रता अथवा निजी जीवन की स्वाधीनता के लिए सघर्षशील आधुनिक नारियाँ को भी प्रस्तुत किया गया है। साथ ही प्रायः प्रत्येक उत्तेजनीय उपन्यास में ऐसे नारी-पान मौजूद हैं जिन्हें परम्परागत सामाजिक-नैतिक आदर्शों के आधार पर 'सम्भारित' नहीं बहा जा सकता, पर जिन्हें लेनको ने, शरच्चन्द्रीय राजसत्ताओं से सर्वथा भिन्न रूप में, स्वतन्त्र व्यक्ति की भाँति गढ़ने का यत्न किया है। कही-कही ये नारियाँ इस प्रकार पूर्ण व्यक्तित्व की महिमा से मण्डित, आत्मविश्वासपूर्ण और सर्वथा आत्मानुशासित हैं कि उनका चरित्र हिन्दी उपन्यास की सर्वथा नयी गहराई का आयाम देता है।

इस स्थिति में यह सर्वथा अनिवार्य ही है कि नवीन हिन्दी उपन्यास में स्त्री-पुरुष-सम्बन्ध पूर्ववर्ती लेखन की तुलना में सर्वथा भिन्न रूप में प्रस्तुत हुए हैं। हिन्दी के ग्राम-सम्बन्धी उपन्यास बड़े ही अस्वाभाविक त्रास और पीड़ा से भरे हुए अथवा विह्वल और रक्त मनोवृत्ति के मूकक अथवा व्यक्तित्व की कुण्डा से विसाक्त अथवा झूठे रोमैटिक होते रहे हैं। किन्तु अब यह स्थिति दूर गयी है। दूसरे महापुरुष, स्वाधीनता तथा देश के विभाजन ने स्त्री-पुरुष-सम्बन्धी को उन्मुक्तता, उच्छ्वसना भी दी है और स्वाभाविकता तथा महत्ता भी।

इन सम्बन्धों की विविधता का अन्वेषण आज के हिन्दी उपन्यास को एक अधिक सार्थक और आवश्यक परिपेक्ष्य में रखने में सहायक हो सकता है, इसलिए नहीं कि इस दृष्टि से नये हिन्दी उपन्यास में उपलब्धि की कोई सार्थकता प्राप्त की है, बल्कि इसलिए कि वह उसके एक विशेष अनिवार्य छद्मान को सूचित करता है। राजनीतिक-सामाजिक यथार्थ से साक्षात्कार की भाँति यहाँ भी हिन्दी उपन्यासकार जैसे किसी अस्पष्ट-सी कुण्ठा से ग्रस्त है। वह किसी भी सम्बन्ध को उसकी परिपूर्णता में, समग्रता में, सम्पूर्ण विविधता में नहीं देख पाता और सार्थक उपलब्धि के स्तर तक पहुँचते-पहुँचते रह जाता है।

निस्सन्देह आज के हिन्दी उपन्यास का यह सर्वेक्षण बहुत उदात्तवर्धक नहीं है। वह किसी कलात्मक परिपक्वता और शिखरत्व की दृष्टि नहीं करता। वास्तव में अभी तक हिन्दी उपन्यास में व्यक्तिगत और सामाजिक जीवन अधिक-से-अधिक समानान्तर चलने जान पड़ते हैं, मिसकर कोई समग्रता नहीं बनाते। जिन लेखकों में सामाजिक जीवन की गति को समझने की सामर्थ्य है, वे प्रायः उसे व्यक्ति के आन्तरिक जीवन के साथ नहीं जोड़ पाते; और जो व्यक्ति-मन की गहराई में पैठ सकते हैं, उनमें सामाजिक गति का बोध बड़ा दुर्बल होता है। व्यक्ति और समूह अलग-अलग होकर भी कभी किसी समग्र यथार्थ में समन्वित हैं, और परस्पर सम्बद्ध होकर भी उनका गतिविधान भिन्न प्रकार का है, इस सत्य की उपलब्धि हमारे उपन्यास साहित्य में बहुत ही कम होती है। स्वाधीनता के बाद का हिन्दी उपन्यास मूलतः विस्तारारमक है, जीवन की गहनता का और उसकी समग्रता का काव्यात्मक वक्तव्य उसमें किरल है। अधिकांश उपन्यास अनेक चित्रों के, जीवन-सपनों के पुंज मात्र हैं। वे जीवन की निरन्तरता का, प्रवहमानता का, काल में अखण्डता का आभास मात्र दे पाते हैं, समग्र अभुवृत्ति के रूप में उसे संप्रेषित नहीं करते। साथ ही हिन्दी उपन्यासकार की दृष्टि में से रोमैटिक भावुकता की घुन्घ अभी पूरी तरह मिटी नहीं है, उसका यथार्थवाद सतही, एक आध्यामी और बाह्य ही अधिक है और इसलिए जीवन का एकांगी चित्र ही उपस्थित कर पाता है।

फिर भी इतना कहा जा सकता है कि ये उपन्यास पहले की अपेक्षा अधिक नये रूप में व्यक्ति को प्रतिष्ठा देते हैं, साधारण व्यक्ति में, उनके सहज जीवन के साधारण मुख-दुःख-हर्ष-विषाद में, मानवीय गरिमा की खोज करते हैं। एक प्रकार से साधारणता की यह महत्ता, बल्कि उसी में विनिष्ठता की खोज, नवीन हिन्दी उपन्यास को एक सार्थक विशेषता है। व्यक्ति के, साधारण व्यक्ति के, गौरव के इस अनुगन्धान में, हिन्दी के उपन्यासकार ने यथार्थ के दोनों छोरों तक पहुँचने का यत्न किया है। एक ओर उसने मानव के अन्तरमन की, उसके अवचेतन जीवन की, गहराई में डूबने का साहस किया है, तो दूसरी

धोर वह सामाजिक व्यवस्थाओं के अनादिक एतद्वत् को भी। उनकी नीति और सामाजिकता को समेटने के लिए उदात्त हुआ है। मुझ पर यह है कि धीरे-धीरे जीवन के इन दोनों आयामों के बीच सम्बन्धन की अनिवार्य आवश्यकता अपने अनुभव की है और अपने-अपने दृग में प्रत्येक नेत्रक ने इस सम्बन्धन को प्रस्तुत करने का प्रयास भी किया है। यह गती है कि अन्तः-ध्यान, उपन्यास ऐसे निराल आदि जिनमें व्यक्ति के अन्तःकरण में बड़ी प्रशिक्षणों पर ही मजबूत दृष्टि केन्द्रित हो अथवा जिनमें जीवन के सामाजिक-सांस्कृतिक गंभीर और आध्यात्मिक विषयों की ही छाँट मिले। ऐसे उपन्यासों की प्राण-ध्वनि का भाव में ही जीवन और दुर्बल है। उनमें व्यक्ति का, नेत्रक व्यक्ति का, प्राना उन्माद, अपनी समस्यार्थ ही अधिक परिष्कृत होती है। ऐसे उपन्यास हमारी साहित्यिक ध्वनि के दो परस्पर विरोधी दूरस्थ धोर हैं और अपने दृग में जीवन-दृष्टि की समरता को बनाते रगने में योग देते हैं, चाहे उनकी अपनी उपलब्धि किन्हीं ही स्तरों पर हो। गहन मार्पक और महत्त्वपूर्ण साहित्य-गृहण इन दोनों धोरों के बीच की साहित्यिक ध्वनि ही प्रस्तुत करती है।

एक बात और भी उल्लेखनीय है कि आधुनिक उपन्यास में लगता है कि एक तरह का अवगाद, और गहरी कवना जैसे चारों ओर परिष्कार है जिनमें लेखक के मन को सफेद रखा है। हमें मुश्किल अवश्य मिली है, पर वह हमें परिपूर्ण नहीं करती, बल्कि शायद पहल से कहीं अधिक अमनुष्ट, निराश और कुष्ठित बनाती जान पड़ती है। यह बहुत ही रोचक बात है कि कल्या की यह गूँज प्रायः सभी उपन्यासों में समान भाव से मौजूद है, चाहे वे उपन्यास व्यक्तिगत प्रणय और आत्मनिवेदन के हों, चाहे सामाजिक संपर्क के। किन्तु यह भी सही है कि आज का उपन्यासकार शायद इन कल्या से आतंकित नहीं होता। इस पीढ़ी ने सोचे, या शायद सभी प्रकार के, आदर्शवाद का स्रोत बहुत-कुछ उतार फेंका है। उसे न तो कडवाहट से शिक है, न उसके प्रतिफलन से। बल्कि वह साहसपूर्वक उसका सामना करने, उसके भीतर सह तक खोजने, और जितना सम्भव हो उससे जूझने के लिए भी प्रस्तुत है। जहाँ-जहाँ उसका यह संपर्क पूरे तीक्ष्ण के साथ अंकित हुआ है, वहाँ रचना में उसी हृद तक गहराई भी आयी है।

किन्तु इसके साथ ही आलोचकत्व की दृष्टि से, जीवन के कठोर गहन सत्य से साक्षात्कार की दृष्टि से, हिन्दी का उपन्यास अभी बहुत प्रारम्भिक अवस्था में है। आज के युग का महाकाव्य कहलाने योग्य उपन्यास हिन्दी में शायद एक भी नहीं है। अगले अध्यायों में कुछेक उपन्यासों के विवेचन, और कुछेक भावधारकों के सामान्य, विश्लेषण में इस सर्वेक्षण की प्रमुख स्थापनाओं को परखने का प्रयास है जो सम्भवतः हिन्दी उपन्यास की अगली दिशा का भी कुछ निर्देश करता है।

२ | काव्यात्मक वक्तव्य : 'उसका वचन'

कृष्ण बलदेव वैद का लघु उपन्यास 'उसका वचन' कई दृष्टियों से हितवीर्य का साहित्य की एकदम अनूठी और असाधारण रचना है। उसमें एक निम्न मध्यवर्ति परिवार के छोटे-से बालक और की कहानी है जिसमें लेखक ने बड़ी सूक्ष्मता और सहज अन्तर्दृष्टि द्वारा कच्चे के भावों, विचारों और कामों को उसके परिवार तथा परिवेश के अन्य तत्वों की पृष्ठभूमि में अंकित किया है। इनने छोटे बालक की जिन्दगी माना प्रसार की प्रवृत्तिमूलक प्रतिक्रियाओं, आवेगों और स्मृतियों तथा दैनिक अनुभव में विरहित बुद्धि द्वारा मोचे हुए कार्यों तक, ही सीमित होती है। उसकी ये क्रियाएँ और प्रतिक्रियाएँ अपने आस-पास के व्यक्तियों और अन्य परिस्थितियों के साथ सहज सरल संधान से प्रभावित होती हैं। इस भाँति वे न केवल उसके अपने क्रमशः निर्मित होते हुए व्यक्तित्व को प्रकट करती हैं, बल्कि उसमें सम्बन्धित अन्य व्यक्तियों के चरित्रों को भी एक सर्वथा भिन्न प्रकार की तीव्रता के साथ उजागर करती हैं। 'उसका वचन' में लेखक ने बड़ी ही सूक्ष्मता, विनम्रता किन्तु बहुत ही समय के साथ धीरे और उसके परिवेश के इस समय चित्र को अंकित किया है। बालक के जीवन में माँ, बाबा, दादी, जसालपुरनी, देवी, चाचा, पारो, असलम, हफीजा, नरेश, बहनजी आदि, जितने ही व्यक्ति, चाहे स्थायी रूप से, चाहे थोड़ी देर के लिए, आते हैं, और जिस हद तक वे उसके कच्चे सुकुमार मन पर अनुभव की एक नयी पंक्ति जमाने में सफल होते हैं, उसी हद तक अपने निजी व्यक्तित्व की भी बड़ी निश्चित और सुस्पष्ट छाप हमारे मन पर छोड़ जाते हैं।

इस प्रभाव का एक स्रोत है विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्व के मूल केन्द्र को बहुत संक्षेप में, एक सर्वथा नये ढंग से, रूपायित कर सकने की लेखक की क्षमता। यही बात उसके विभिन्न स्थितियों के रूपायन में भी दिखायी पड़ती है। जीवन की अत्यन्त साधारण घटनाएँ और उनमें सम्बद्ध भावस्थितियाँ एक के बाद एक,

समय-विषय की भाँति, हमारे सामने आती है और हमें वह उस जीवन के विभिन्न-
 किमी से मनुष्य की मनुष्यता के दे जाती है। जीवन के परिवर्तन की दृष्टि से और
 उसमें उतार-चढ़ाव होने वाली मनोवृत्तियाँ, कष्टकर, स्मरणात्मक, श्रुति और अज्ञान
 की मूर्खता आदि स्वाभाविक मनोवृत्तियों की वही भाँति और जीवन
 अभिव्यक्ति इस उपाय में है और महत्त्वपूर्ण तथा उत्तेजनपूर्ण बात यह है कि
 कलाकार इस अभावपूर्ण जीवन का निरंतर अन्वेषण करने में मातुर नहीं हुआ है
 और न उसने स्थितियों को आवरणता में अधिक मात्रा की तथा अन्वेषणात्मक
 रूप में कला बनाकर उत्पन्न किया है। वह जैसे एक मध्यम वैज्ञानिक
 की भाँति, एक पदार्थशास्त्री की भाँति, जो कुछ देखता है, उसे कहता बना
 जाता है। कला की इस एकाग्रता और समुच्चय में मध्यम और महानुभूति
 का बड़ा अन्तर्गत मिश्रण है। अनामान्य वस्तुनिष्ठता के साथ-साथ यह भी
 निरन्तर समझता है कि उसने कलाकार के रूप में अपनी महानुभूति महत्त्व प्राप्त
 में सभी पात्रों को सम्बोधित की है। इसी में वह केवल बाह्य प्रतिक्रियाओं
 का विवरण नहीं करता, बल्कि विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्व के कई स्तर हमारे
 सामने गीतने में लक्ष्य होता है, और पूरे उपन्यास में एक सूक्ष्म मोन्दर्य-बोध
 से, एक प्रकार की तीव्र काव्यात्मकता में, हमारा साक्षात्कार होता है।

वास्तव में इस उपन्यास की प्रमुख विनिष्ठता है ही यह कि उसकी रचना
 एक सच्ची कविता-जैसी है—उत्तमो ही भाषा की समन्वित, एकमूर्तता और
 तीव्रता, वैसी ही वातावरण की एकाग्रता, वैसी ही विस्मयप्रधानता और
 विचारमत्कता, रूपबन्ध और गति में वैसी ही समग्रता, रीतिबद्धता और
 तीव्रता। पूरी कथा की गति में कुछ इस प्रकार से विभिन्न तथ्यों का समन्वय
 है जैसा साधारणतः काव्य में ही निभ पाता है, बल्कि अधिकतर हिन्दी काव्य
 तक में नहीं निभ पाता। इस दृष्टि से कथा के विभिन्न अनुच्छेद एक ही मूल
 भावसूत्र की विभिन्न तथ्यों, गतियों और रंगों के आवास प्रस्तुत करने जान
 पड़ते हैं।

कथा का आरम्भ होता है पञ्जाब के एक कस्बे के एक टूटे-पूटे मकान की
 छोड़ी में। दादी चारपाई में पड़ी है, "मैंली-कुन्सी, सिकुड़ी-सिमटी, ठिठुरी
 और उलझी हुई-सी, जैसे किसी घामीण की कोई झोली-झाली गठरी हो, जो
 किसी समय भी खुलकर बिखर सकती हो।" इस प्रथम वाक्य में ही जैसे
 भूमिका के रूप में उस पूरी चिन्दगी के परिचय का सार है, उसकी अनुभूति
 का केन्द्रीभूत स्वरूप है, जो लेखक प्रक्षेपित करना चाहता है—जीर्ण, टूटी हुई,
 मृतप्राय। उसी के साथ लेखक कथा के प्रधान माध्यम शिशु को सम्बोधित करता
 है : "चारपाई की गहराई में दादी ओंघें मुँह पड़ी हुई है, जैसे कोई शिशु
 रोते-रोते सो गया हो या मर गया हो।" यह शिशु बीरू है जो आगे कथा में

भी कई बार इसी प्रकार रोने-रोते अथवा वैसी ही मानसिक यातना में सो जाता है, और अन्त में मरने की, गले में फाँसी लगाकर आत्महत्या की भी कोशिश करता है। पूरी कथा ही जैसे इन प्रारम्भिक कुछ पन्तियों में सिमटकर आ गया है, जिसका पूरा प्रतिफलन धीरे-धीरे उद्घाटित होगा। इसी प्रकार यह घर जैसे इस पूरी रुढ़, कुण्ठित बीमार जिन्दगी का मूर्तिमान संकुचित परिवेश है। और हममें भी “झोड़ी इस मकान का मुँह है जो कभी खुलता है, तो कभी बन्द हो जाता है।” “...हर समय इस झोड़ी में एक विचित्र प्रकार की, छुरी-छुरी-सी, गिलगिरी-सी, हरकत होती रहती है।” यह झोड़ी और यह पूरा घर एक ओर भी बड़े परिवेश का आत्यन्तिक अंश है। घर एक गली में है जिसके “बीचोबीच एक नाली बहती है, गाड़ी काली स्पाही की एक टेढ़ी-मेढ़ी लकीर की तरह, जिसमें कीड़े रेंगते रहते हैं, मक्खियाँ भिनभिनाती रहती हैं, भिड़े उछती रहती हैं।” और इसी के बीच नाली को कोंचता हुआ बीरू है जो “एक निहायत ही छोटा-सा बच्चा है।”

स्पष्ट ही इस चित्र में परिवेश का केवल यथार्थवादी वर्णन मात्र नहीं है, बल्कि एक तीखी व्यंजनात्मकता है जिसके सहारे लेखक सम्पूर्ण जीवन-स्थिति को भूत करना चाहता है। विम्बो और चिन्नी का ऐसा ही सर्वथा काव्यात्मक उपयोग निरन्तर हुआ है। कुछ विम्बो की कई बार आवृत्ति होती है, और वे एक विशेष स्थिति को भूत करने के साथ-साथ उसकी बदलती हुई गतियों और रूपों को भी अभिव्यक्त करते हैं। जैसे, “रसोई से फूटता हुआ धुआँ” जो कभी “किसी गैतान बच्चे की भाँति झोड़ी में मचलने लगता है”, कभी “सारे घर में प्रेतात्मा की भाँति भँडरा रहा” होता है। “कड़वा, कसैसा जहर-सा धुआँ, हर साँस के साथ हलक में भर जाता है।” “यह धुआँ है, या काला साँप, जान के पीछे पड़ा है।” “धुआँ माँ का साथी है और माँ दादी की दुश्मन”—उस दादी की, जिसकी गोद में बीरू प्यारे-प्यारे सपने देखने लगता है। दादी और बीरू, मरणासन्न और विकासमान जीवनगतियाँ एक आत्यन्तिक सम्बन्ध में वर्तमान हैं।

पहले दो अनुच्छेदों में ऐसे ही कई विम्बो और चिन्नी द्वारा मुख्य भाव-स्थिति का प्रक्षेपण है। तीसरे अनुच्छेद में एक नये तत्त्व का समावेश होता है—जलालपुरनी। वह “हर समय हँसती रहती है, उसके सन्धे-सन्धे गिने-बुने दाँत-यूँ हिलने लगते हैं कि अब गिरे, अब गिरे। माँ कहती है कि जलालपुरनी पिछले जन्म में कुतिया हुआ करती थी।” यह जलालपुरनी का प्रसंग भाव-नाति में बड़ी कुशलता से साया गया है। कथा में वह एकाधिक बार प्रकट होती है और उसकी उपस्थिति एक विशेष भाव का प्रक्षेप करती है। यहाँ प्रारम्भ में वह दादी के साथ है, माँ के विरुद्ध। बाद में वह माँ के साथ और देवी तथा

बाबा के विरुद्ध प्रकट होती है। इस प्रकार बीरू के साथ उसके मनोभाव को कई एक स्तरों पर दिखाया जा सका है। वह जैसे इस विचित्र दानवलोक की अत्यन्त ही निस्पृह जन्तु है जिसके अस्तित्व की सार्थकता है जीवन में आवर्त उत्पन्न करना, घुटन उत्पन्न करना, पड़ी हुई गाँठों को और भी कसते जाना, यहाँ तक कि बिलकुल दम घुटने लगे और विस्फोट हो जाय। तीसरे अनुच्छेद में, और फिर दसवें अनुच्छेद में भी, उसके आने पर यही कार्य पूरा होता है। वह गति में एक नया पेच और एक नयी लय उत्पन्न करती है। इसी से तीसरे अनुच्छेद का अन्त होने पर जैसे बीरू अपने-आप से पूछता है : "क्या वह वाकई एक छोटा-सा बच्चा है ?" स्पष्ट है कि एक आवृत्ति पूरी हो गयी है। प्रारम्भ हुआ था इस स्थिति से कि बीरू एक निहायत छोटा-सा बच्चा है, जिसने यहाँ तक आते-आते एक प्रस्नवाचक रूप ले लिया है।

चौथे, पाँचवें और छठे अनुच्छेदों में क्या अपनी परिधि में कई नये सूत्र समेटती है और उसकी गति में कुछ तीव्रता आ जाती है। इन अंगों में चाचा रघुपत और बहन देवी के आने का, उससे उत्पन्न होनेवाले नये आवर्तों का, अन्त में रघुपत चाचा के साथ दादी के चले जाने का, प्रसंग है। इसमें एक ओर माँ और बाबा अग्रमंच पर आ जाते हैं और उनके पारस्परिक तथा अन्य लोगों के साथ सम्बन्धों को अधिक स्पष्टता और तीक्ष्णता के साथ रूप-यित किया गया है। दूसरी ओर, उनसे भी अधिक बीरू के व्यक्तित्व की नयी परतें उभरकर प्रकट होती हैं। "बाबा की पगड़ी समेटते हुए वह माँ महनुस करता है जैसे किसी ने उसकी पुतालियों को पकड़कर आँखों को चर से फाड़ दिया हो और उसमें दो धपकते हुए कोयले रख दिये हों।" दो नये व्यक्तियों के आ जाने से स्थिति की एकरसता, गति की बंधी हुई लय, एकदम टूट गयी है और भीतर का विप फूटकर बाहर आ जाता है, तथा जीवन से एक और परिचय बीरू को होता है। बीरू "इस विप को अपने अन्दर समोता रहता है। फिर कगममाता हुआ बाहर चला जाता है और नासी के किनारे बैठकर आने किन्ती देर तक धीरे-धीरे रोता है। जब उसका सारा भय, सारी घुटन धांगुओं में बह जाती है और वह नासी हो जाता है तो वही बँटे-बँटे ऊँघने लगता है। ऊँघने-ऊँघने मुड़क जाता है, तो अचानक उसके मुँह से एक गाली निकल जाती है, गाली जो बाबा ने माँ को दी थी, या माँ ने दादी को, या दादी ने माँ को, या माँ ने अपने-आप को।" वास्तव में, कोई कर नहीं पड़ता कि किनसे क्यों गाली दी। सब एक-दूसरे को गाली दे रहे हैं, वही एक रिश्ता बच रहा है, माया जीवन ही एक गाली बन गया है। बीरू का नरूप की दृष्टान्त में आटा में न जाना और वह न मिलने पर एक लकड़के के साथ उमका बाली-माय इस अनुच्छेद की मुख्य भावबन्तु में एक अन्य आवर्त पैदा करता है, जो

अपने नीचे-मराट रूप में स्थिति की कड़वाहट को सींग तो बनाना ही है, अपनी मरचना में मर्चपा रीतिबद्ध (स्टाइलाइज्ड) लगना है। उमरा तो सींग है पर मम नहीं, छोटे-छोटे मवादों द्वारा नीचे लटकने में दृढ़ता बलनी है, जिमी बामदी नाटक की नेत्र मनि के मवादमूक दृश्य की भाँति। उमरा संप्रेषता और हृत्विमता ही उसे सींगी शास्त्रात्मक प्रगतिता प्रदान करती है। अनुच्छेद के अन्त में शासी के अभिप्राय की पुनरावृत्ति होती है।

“भाओ, अब लेने।—पहला लटका रहता है।

बीर उमरा और यूँ देरना है, जैसे उम शासी दे रहा हो।”

पाँचवाँ अनुच्छेद सीने सहरे लगाव का है जो दादी के मरने के लिए जाने की पूर्वस्थिति में अनिवार्य रूप से उत्पन्न होता है। उममें घुर्ने का बिम्ब फिर से लौटना है और वही जैसे पूरे अनुच्छेद का बाँध रखता है। प्रारम्भ में ही “घुर्ने से अट्टा हुआ घुप अँधेरा और अँधेरे में लिपटी हुई गहरी उदाग लामोनी” “घुर्ने की लहरें अँधेरे में एक जान-भा बुन रही हैं जिसमें सबके दम घुट रहे हैं।” इस गण्ड में घुर्ने और अँधेरे के इस लहरें बिम्ब-मिथुन की चितनी ही लहें लेखक ने जमायी है। “दादी एक-एककर लामोनी हैं और अँधेरे ने सीने में जैसे बर्द अदृश्य बीमें ठुकर जाती हैं।” चाचा रघुपन की मिगरेट का जलना हुआ मिरा अँधेरे के किसी बिम्ब पर जड़े हुए लाल नगीने की तरह चमकना है। “जब वह बज लगाने है तो माँ के मितकारने की-सी आवाज पैदा होनी है और वह लाल नगीना दमक उठता है।” अँधेरे में प्रेमनी हुई अदृश्य बील और रोटी...रोटी...रोटी। मानो कोई “उम कील पर हल्की-हल्की चोटें मार रहा हो। समझ में चोटें मझबूत होनी जानी हैं। अँधेरा निलमिला उठता है, और घुर्ना मानो उम निलमिलाहट को देखकर मैदान में उठर आया हो।” बीर आँखें बन्द कर लेता है पर आँखों की जलन नहीं कम होनी। “घुर्ने का पानी मानो ऐसी गीसी आग हो, जिससे न आँखें धुलती हैं, न हृदय की बेकसी दूर होनी है।” ऐसा बतावरण है कि “कुछ आवाजें अँधेरे में मफ़ेद-सफ़ेद सम्झों की भाँति उग आती हैं।” कुछ देर बाद बीर पूरे जोर में चिल्लाने लगता है : “पानी, पानी, पानी। मानो अँधेरे से विशोह कर रहा हो, घुर्ने को परे हटा रहा हो।” इस अँधेरे से कोई निस्तार नहीं, कोई छुटकारा नहीं। क्योंकि बहुत देर बाद जब दरवाजा खुलता भी है तो उसमें प्रकाश नहीं, “हवा के झोके के साथ धिन की एक लहर उमड़ आती है। अँधेरा नाक सिकोड़ लेता है, घुर्ने के साथ पर बल पड़ जाने है।” दहलीज पर बाबा लहें झूम रहे हैं। धीरे-धीरे सारी जिन्दगी अँधेरे घुर्ने और लामोनी के साथ एकाकार हो गयी है और जो कुछ बचा है वह गायद और भी धिनीना है। इसमें किसी संगति के लिए, विवेक के लिए, सन्तुष्टन के लिए, वही कोई

मगन गयी। यह क्या स्वयं दुमारी की दुनिया है या दुमारे के इन विचित्रता या विचित्र मन की बगने है? बीरू को भी यही लगता है। "यह घर है या गायगायना? उसे लगता है, जैसे यह नगर स्वयं उन्हीं ने बना हो।" ताँवरों अनुरागें यही समझ होती है।

अगले मगन में दारी और चाना चने जाते हैं। बीरू देवी की गोद में गोदा रहता है। मोने-गानिचें अनुरागों की मातामह गति और मन की अतिमगन, गीतगा, भावगान्यना के बाद अब कुछ भीमगन है। मानवें अनुरागें में इन भाव-मगनका का लज और मगन है। यहाँ लज धीमी है पर लज है, लजदार, चौपाई बुल-गा बनाकर चली है। यहाँ बीरू और माँ के बीच एक नया सम्बन्ध स्थापित होना है, जो बनना है, टूटना है, बनना है, टूटना है। "माँ हर समय ऐसी ही बानें कभी गने, मो वह माँ में इनका प्यार करे, इनका प्यार करे कि माँ गुन हो जाय।" इन समय माँ के माथ उनके सम्बन्ध में एक विचित्र प्रकार का दुःखगन है, डिधा है। पूजा और प्यार के सम्मिश्रण का यहा मूलभूत आधार यही प्रस्तुत है। माथ ही बीरू और माँ के व्यक्तित्वों को एक साथ ही उनकी अपनी-अपनी अवग-अवग दृष्टियों में समानान्तर प्रस्तुत करने के लिए लेखक ने एक बड़ी दिनचर्या युक्ति का सहारा लिया है। माँ उसे शीक-शीकर अपनी दुमारी कहानी सुना रही है जो स्वयं माँ के अपने व्यक्तित्व की मृच्छमूर्ति का उद्घाटन करती है। पर बीरू की दृष्टि में माँ की यह राम-कहानी स्वयं हो जाय तो अच्छा है। "माँ, मुझे कोई ऐसी कहानी सुनाओ कि नींद आ जाय। कोई बहुत अच्छी-भी कहानी।" और वह माँ की गोद में निमग्नता हुआ छोटा-मा बग जाता है। पर माँ अपने ही शीकने में मगन है। वह बीरू की बात ही नहीं सुनती। पर बीरू ही कहाँ उसकी बात सुनता है? वह माँ की ओर से अपने-आप एक कहानी बुनने लगता है। "कपो मही माँ ऐसी कहानी सुनाती, जिसमें एक राजा हो, जिसकी सात रानियाँ हो..." उधर माँ कहती : "हर वक्त मेरा अंग दुखता रहता। अपनी माँ की शह से वह और भी शेर हो जाते। मैंने मुँह खोला नहीं कि दोनों माँ-बेटा मुझ पर पिल पड़ते।" उधर बीरू भी अपनी कहानी आगे बढ़ाता : "राजा सबसे छोटी रानी को सबसे ज्यादा प्यार करता हो। छोटी रानी का नाम फूलरानी हो।" और दोनों सूत्र इसी प्रकार समानान्तर चलते जाते हैं। लज का यह एक नया ही बुनाव है, बिलकुल काल्पनिक-जैसा (कैटेसी) जो दो-भाव स्तरों के, अनु-भूति स्तरों के, व्यक्तित्व स्तरों के, कई सम्बन्धों को नयी तीव्रता में उद्घाटित करता है।

। माटवें अनुरागें में फिर लेखक एक साहस मगन का समावेश करता है। बीरू के लिए एक नया अनुभव जुड़ता है, छोटे भाई के जन्म और उससे उत्पन्न

माँ की शारीरिक और मानसिक स्थिति को लेकर । पर अन्त होते-होते इस लण्ड का बल उसकी बहन देवी और माँ के बीच तनाव के उभार पर चला जाता है । यह अभी दूरस्थ नये चरमविन्दु और उसके बिस्फोट की तैयारी है, यद्यपि तीव्रता यहाँ भी कम नहीं है । कुल मिलाकर भावबिनि की लय बहुत बढ़ी हुई है ।

नया अनुच्छेद नाटकीय गति, भाव मघात और उसकी तीव्रता का अनुपम उदाहरण है । बीरू बाबा के पीछे-पीछे उनके जुए के अङ्ग्रे पर चला जाता है । उस स्थान के वातावरण में, वहाँ बैठे हुए व्यक्तियों की चास-ढाल, वान-शीत आदि में एक भिन्न जगत का स्वाद है, यहाँ धीरू को अपने बाबा भी इनने भिन्न लगते हैं । अन्त में उसको खोजते-खोजते माँ भी वहाँ पहुँचती है । बाबा को अब सौटना पड़ता है, पर सौटते बखत वह शराब में खूर नाली में गिर पड़ते हैं, और उन्हें उठाने आकर बीरू को गन्दी गाती मुननी पड़ती है, जो उसके लिए और भी नया अनुभव है । धीरू के भाव-मूत्र में यह एक नया मोड़ है, किन्तु अनुच्छेद का अन्त फिर देवी और माँ के बीच झटप से होता है । देवी क्रमशः दृष्टिकेन्द्र में आती आ रही है । स्थिति में एक भिन्न प्रकार का आवर्त धीरे-धीरे तीव्रतर होता आ रहा है ।

अगले अनुच्छेद में सम्ये दोनो बाप्पी जलालपुरनी फिर दिखायी पड़नी है । उनके और माँ के बीच समानान्तर संवादों की युक्ति के द्वारा बड़ी नीली मानवीय कुरुपता और क्षुद्रता की व्यञ्जना की गयी है । इस संवाद में मचेष्ट और कलारमक रीतिवद्धता है जिसके द्वारा बड़ी चतुराई में भाव की गति को आगे बढ़ाने की बजाय उसमें एक ही स्थान पर नये-नये पेश इले गये हैं । माघ ही जलालपुरनी और माँ के बीच आकस्मिक 'आन्तरिकता' द्वारा इस क्षुद्रता की निरन्तरता को व्यञ्जित किया गया है । कोई भी स्थिति हो, जलालपुरनी उसमें नये आवर्त पैदा करने के लिए मौजूद है ही । अनुच्छेद का अन्त एक नये बाह्य तत्त्व के समावेश द्वारा, देवी की सहेली पारो और उसके घर से परिचय में होता है । ग्यारहवाँ अनुच्छेद माँ और बाबा ॥ बीच एक और झगड़े में आरम्भ होकर अन्त में एक अत्यन्त ही भिन्न मानवीय स्वर का समावेश करता है, असमय के रूप में । असलम स्कूल में शिक्षक के हाथों धीरू को बचाने के लिए स्वयं मार खाता है और उसे अपना दोस्त बना लेता है । इस और अगले दो-तीन लण्डों में एक प्रवार से मानवीय-अमानवीय स्थितियों को बड़ी सूबो से आमने-सामने रखकर उनके परम्पर सघात के द्वन्द्व के कई रूप प्रस्तुत किये गये हैं । बारहवाँ अनुच्छेद मेह को बुलाने के लिए गली में नाचते हुए बच्चों से शुरू होकर दादी की मृत्यु के समाचार में समाप्त होता है । यह जैसे उम्मी मानवीय सुन्दरता के, चाहे जितने चीकें सही, दो

विभिन्न लोग हैं, और मायदे इनके पीछे भी नहीं है, उन्हें "अनेकें पुत्र और मायोनी" के बीच आनन्द और कससा की ये निम्नो काटे त्रिजनी पीपी मर्ते, पर ये ही साथ हैं। इन दोनों काहा स्थितिमें से बीरु की सम्बन्ध अलग-अलग प्रकार का है, यद्यपि दोनों के ही समान बर आगु बराना है, एक के साथ पूर्ण तरह भागमगात म हो जाने के कारण और दूसरी के साथ इतना एकाकार होने के कारण। दादी की मृत्यु जैसे उनसे व्यक्तित्व की एक केंद्रम उग्र जाने के समान है। परिचयन की दृग पीरामयी अनुभूति के बाद अब बर अधिक सम्यक है, अथर्व समग्रज्ञ है।

लेखकों अनुभूति में फिर विमदुगता (चट्टाण्ट) के द्वारा एक तनाव और फिर उसके भीतर एक सम्मुखन स्थिति दिखा गया है। दादी की मृत्यु के कारण बाबा-मा के चले जाने से बीरु और देवी अब अकेले हैं। एक ओर उनका परिचय पारो के घर पर उनकी माँ में भया बहनजी और नरेश में होता है और दूसरी ओर असमय के घर पर उनकी बहन शीखा और उनकी माँ में। इन दोनों समूहों में गदुगता और विमदुगता के बीच बड़ा सूझ सम्मुखन रगा गया है। दोनों का स्वर अलग-अलग है और वे बीरु के मन में सर्वथा विपरीत प्रकार की प्रतिक्रिया उत्पन्न करते हैं और इन प्रकार उनके भीतर के जगन की बहुमनरीय और अधिक जटिल बनाने में सहायक होते हैं। पारो के यहाँ से लौटते वकन "उसका बी चाहता है कि वह जोर-जोर से चिल्लाने लगे या कोई चीज उठाकर पार्श्व पर दे पारे।" असमय के यहाँ से लौटते वकन "वह उन सबका मुकाबला अपने-आप में, अपनी माँ में, अपनी बहन से और अपने घर में करने लगता है। इन दोनों के बीच एक लकीर-सी लीच देता है।" और पर पहुँचते-पहुँचते बीरु को घर की हरेक चीज से भिन आने लगती है। मानवीय और अमानवीय के बीच द्वन्द के तनाव को अन्त में यक्षों के एक संवादमूलक खेल में व्यक्त किया गया है जो अपनी अथर्वार्पता और निभर्मता के कारण ही इतना व्यञ्जनापूर्ण है।

अगले दो अनुच्छेदों में देवी, पारो, बहनजी और नरेश वाला प्रमंग अपनी समस्त कुरूप सम्भावनाओं के संकेत के साथ दूहराया जाता है। देवी को नरेश और बहनजी का पारस्परिक व्यवहार और सम्बन्ध बड़ा संदिग्ध और आशंकापूर्ण लगता है, पर फिर भी वह नरेश के साथ साहौर भाग जाने की कल्पना में रस पाती है। मुनि और मुक्तिहीनता को इस प्रकार एक ही सूत्र से व्यक्त किया गया है। पर इसी बीच माँ लौट आयी है। बीरु से अतलम रुठ गया है और देवी से वह स्वयं असन्तुष्ट है। इसलिए "बीरु धीरे-धीरे माँ की ओर बढ़ता है। सोचता है, शायद नब्बदीक आने पर माँ को उस पर प्यार आ जाय। इतने दिनों बाद मिली है। जरूर उसे उठाकर चूम लेगी।

शायद रोने भी लगे—अचानक बीरू को लगता है, जैसे उसके सामने माँ नहीं, माँ का भून खड़ा हो, लम्बे-लम्बे दाँतों वाला, माथे पर दो सींगों वाला, उल्टे पाँवों वाला—“ लम्बे दाँतों वाली जलालपुरनी, 'पूतना' मास्टरनी, माँ—बीरू के प्यार की माँग के सारे कल्पना-विषय सदा किसी-न-किसी 'भूत' के कारण ध्वस्त होते रहे हैं। अब वह अपने अनुभव का एक दौर पूरा कर रहा है और चरमबिन्दु पर आ पहुँचा है।

बीरू बुझार में पड़ा है। उसके चारों ओर की हर वस्तु जैसे अपनी जगह से हट गयी है, सारे मानवीय और कोमल तन्तु छिन्न हो गये हैं। बीरू के बुझार की बेहोमी के अनुरूप ही देवी और माँ का सघर्ष भी अपने तीव्रतम बिन्दु पर पहुँचा हुआ है, बाधा जाने कहीं रह गये हैं और माँ उनसे पूर्णतः निराश हो चुकी है। यही तीव्र और द्रुत गति से बीरू अपनी नियति के समीप झपट रहा है। बुझार में वह मोक्षता है, वह अब किसी की नहीं सुनेगा। “हँसता हुआ ऊपर-ही-ऊपर उठता चला जाएगा और आँखिर बहुत ऊँचे आसमान पर तारा बन जाएगा, जहाँ से उसे न माँ नजर आएगी, न बाबा, न देवी, न पारो, न असलम, न हकीऊ, न स्कूल, न मास्टर, न कुछ—”

उसका बुझार बहुत तेज हो गया है।”

वह निहायत छोटा-सा वच्चा बीरू कितनी जल्दी कितना अकेला हो गया है, सचाई के एक आयाम के कितने समीप आ पहुँचा है।

अब अगला अनुच्छेद इस कविता की अन्तिम गति प्रस्तुत करता है। बीरू अभी बीमार पड़ा है, देवी और नरेक के विवाह के लिए माँ किसी तरह तैयार नहीं। और न देवी किसी और से विवाह करने को। शायद दोनों में कोई स्थिति ही वरणीय नहीं है। अचानक कथा के सभी मूख अपनी चरम परिणति की ओर उन्मुख हो जाते हैं। बाबा सीट आने है और माँ-बाबा में झगड़ा अपनी चरम तीव्रता में शुरू हो जाता है। पर इसके पहले लेखक ने बाबा और बीरू के बीच तथा बाबा और देवी के बीच अपेक्षाकृत कोमलतर गारों से कथना के स्वर झंझुन किये हैं जिससे परवर्ती स्वरारोह अपनी पूरी बढ़ता में गुँज सके। बाबा को देखते ही माँ अपने बड़े मौमती है और फिर फिर पीट-पीटकर रोने लगती है। बाबा कुछ देर जान्न रहते हैं, फिर मीन-कर माँ को इनने बल से मारते हैं कि वह सुझती हुई जगोड़ी के दरवाजे से आ टपटानी है। वह बार-बार अपने मिर को छूती है और फिर मून से लपटे हुए हाथों की ओर देखकर ऊँचा-ऊँचा रोना शुरू कर देती है। जैसे इसके प्रत्युत्तरस्वरूप बाबा कमरे में चले जाने हैं और दरवाजा अन्दर से बन्द कर लेते हैं। यह नयी सम्भावनाएँ प्रस्तुत करता है। माँ अब भी चिल्ला रही है। पर उसरी टेक बदल जाती है—“हाय, दरवाजा खुलवाओ। वही वो अपने-

आप को कुछ कर ले लें।" वह मगमग धार्मिक गुनगुनाहट के साथ सही चीनगी रहती है। चीन जमा ही जाते हैं, दरवाजा गड़गड़ाते हैं, बाबाओं देते हैं। लेकिन बाबा अन्दर से न जवाब देते हैं, न दरवाजा खोलते हैं। सभी चीन को भी न जाने क्या गुस्ता है कि उठकर रगोईपर से खना, खाना है और वह भी दरवाजा अन्दर से बन्द कर लेना है। इसके बाद उभर बाबा के कमरे का दरवाजा खोलने या मोड़ने की कोशिश बड़ी है, और इधर बीच गेट में सभी का चन्दा हासल करने की कोशिश करना रहता है, यद्यपि शायद वह टीक-टीक जानता नहीं कि क्या कर रहा है, और क्यों कर रहा है। जानना ज़रूरी भी क्या है? निर्धन सामने खड़ा है। अग्न में "उपर बाबा के कमरे का दरवाजा टूटना है और इधर रगोई में बीच घड़ाम में जीने फिर पड़ता है। गिरने में बीच के गले का चन्दा कुछ बीना वह जाना है और बाहर में आ रहा शोर फिर धीरे-धीरे बीच के कानों में भनभनाने लगता है।"

इस प्रकाश जैसे बीच एक बार भरकर फिर से जी उठता है, एक नियति को पहुँचकर अगली नियति की प्रतीक्षा में। बाबा के अपने-आपको 'कुछ कर लेने' की सम्भावना में और बीच के मधुसूक्त गले में चन्दा हासल करने में एक ऐसी समानान्तर भावगति है जिसमें स्पष्ट ही विदूर, व्याप और कदना एक साथ व्यापित हैं। एक विलक्षण प्रक्रिया में बीच जैसे अघातक ही अपने और जीवन के साथ का साधारणकार पा जाता है और बाहर से आनेवाला जिन्दगी का शोर उसके कानों में फिर मुनायी पड़ने लगता है। जिन्दगी का एक और धन पूरा हो जाता है।

'उसका बचपन' में भाववस्तु की ऐसी एकाग्रता है जो हिन्दी उपन्यास में एकदम नहीं है। कथामूल का ऐसा उपयोग किया गया है जो दैनन्दिन और मूर्त स्तर पर तथा अमूर्त सकेतात्मक स्तर पर एक साथ ही संचरण करता है। घटनाएँ स्थूल घटनाएँ भी हैं, और साथ ही एक अधिक सूक्ष्म भावस्थिति की भी सूचित करती हैं। पात्र व्यक्ति भी हैं, साथ ही वे परिवेश भी हैं, एक बहुतर सत्ता के अवयव जैसे। परिवेश एक मूर्त, इन्द्रियगोचर वातावरण, परिस्थिति भी है, साथ ही समग्र जीवन्त व्यक्तित्व भी। सारी कथा एक निहायन छोटे बच्चे की चेतना के स्तर पर भी है, और साथ ही अधिक जटिल, गहन तथा बहुमुखी चेतना के स्तर पर भी। सीधे-सादे यथार्थवादी वर्णन के साथ सधंधा काल्पनिक जैसे स्वर में रीतिबद्ध संवाद, गति-विधान, भाव-संयोजन को ऐसे सचेष्ट समानान्तर रूप में प्रस्तुत किया गया है, जो अत्यन्त सघन काव्यात्मक वक्तव्य में ही प्रायः सम्भव हो पाता है। 'उसका बचपन' में इस काव्यात्मक वक्तव्य को कई जगह बड़ी तीव्र नाटकीय ढंग से, गतिमूलक संरचना में रखा गया है। ऊपर के विश्लेषण में बहुत-से ऐसे स्थलों का निर्देश

किया गया है। ऐसा ही एक अन्य स्थल वह है जहाँ एक ओर रघुपथ चाचा और दादी है और दूसरी ओर माँ और बाबा। वीरू एक बार अन्दर माँ-बाबा के पास जाता है, और फिर दूसरी बार चाचा-दादी के पास। और यह क्रम कई बार चलता है। लेखक ने इस गति के द्वारा ही, बिना अपनी ओर से कुछ जोड़े, जैसे दो समानान्तर स्थितियों पर अपनी टिप्पणी कर दी है। गतियों का यह प्रयोग बार-बार इस कथा में हुआ है जो उसे विभिन्न रूप में नाटकीय भी बनाता है और एक गहरी, प्रायः शब्दों में न बंध सकने वाली, भाव-स्थिति को भी अभिव्यक्त करता है। इसी प्रकार वीरू का ऐसा प्रयोग किया गया है जैसे वह कोई कैमरा हो जो एक बार एक स्थिति का और एक बार दूसरी स्थिति का, कभी पास का (क्लोस-अप) और कभी दूर का (लॉन्ग शॉट) दृश्य जैसा प्रस्तुत करता जाता हो। इस कारण एक ओर रचना में वचने के मन की सरलता और सहजता भी उद्घाटित हुई है, वीरू के शिशु-मुलभ ध्यान के निरन्तर फिसलते हुए केन्द्र को स्थापित किया जा सका है। दूसरी ओर बड़ी सादगी और तात्कालिक प्रत्यक्षता से यथार्थ की गहराई को देखा जा सका है। 'उसका बचपन' की विक्षिप्त उपलब्धि है उसकी चित्रप्रयत्न। उसमें गतियों के द्वारा, बिम्बों के द्वारा, सूक्ष्म संकेतों और सीधे, समयित वर्णनों के द्वारा, बाह्य और आन्तरिक स्थितियों को उकेरा गया है, जो एक ही केन्द्रीभूत प्रभाव की समस्त तीव्रता के साथ अंकित करती जाती हैं।

यह केन्द्रीभूत प्रभाव है गहरी विषण्णता और तीव्र अवसाद का, और यदि अधिक आधुनिक शब्दावली में कहे तो, इन्सान की अकेलेपन की नियति का, जीवन की सगतिहीनता और व्यर्थता का। यह भाव चाहे जितना आधुनिक हो, मन को उदास तो करता ही है, कभी-कभी लगता है उसके 'धुएँ, अंधेरें और लामोशी' से जैसे दम घुट रहा हो। इस घटाटोप को हलका करने वाले तत्त्व उपन्यास में नहीं के बराबर हैं। कहीं कोई सहज स्नेह की किरण, क्रीड़ा-मग्न बालकों की मुक्त हँसी, किसी किशोर प्रेम को मोहक मुग्धता नहीं दीखती। देवी का प्रेम-प्रसंग भी बड़ा कुठित और एक विभिन्न प्रकार की अस्वाभाविकता और तनाव से भरा हुआ है। इस प्रकार वातावरण और रणों में एकरसता है। लेखक ने अम्बकार और आलोक के मिलित रणों द्वारा नहीं, बल्कि अम्बकार के ही असंग-अलग रणों से, उसके अलग-अलग भारों और तीव्रताओं से अपना चित्र रचा है। निरसन्देह काले रंग की विभिन्न मात्राओं और गहनताओं के द्वारा, तथा कभी-कभी उन्हें कुछेक किञ्चित हलके रणों के साथ मिश्रित करके, साम्य और विसदृशता का यह संयोजन बड़ी सूक्ष्मता और कलात्मक अन्तर्दृष्टि से किया गया है। किन्तु इसी कारण इस चित्र में उदासी और अवसाद है, जीवन की गहरी विडम्बना या ट्रेजेडी का

भाव नहीं उत्पन्न होता। इसमें शक्ति की और उसकी टकराहट की प्रवृत्ति नहीं है, इसीलिए विघटन में भी वेग से टूटने का नहीं, धीरे-धीरे कुतरे जाने का-सा प्रभाव पड़ता है। जीवन के एक अत्यन्त छोटे-से टुकड़े को बड़ी सूझना से और तीखेपन से अंकित किया गया है, वह किसी गृहस्तर सत्य को अपने भीतर समेटता और उद्घाटित नहीं करता, आंशिक है, समग्र या सर्वव्यापक नहीं। ऐसा लगता है कि यह कोई विशेष, लेखक का निजी, मौमिन-परिचित जीवन-खण्ड है, किसी व्यापक जीवन का एक अंश नहीं। साथ ही लेखक ने जैसे उसे जोय जीवन से विच्छिन्न करके और उस विच्छिन्नता को प्रस्तरीकृत करके देखा है, बाकी दुनिया से जैसे उसका सम्बन्ध पूरी तरह और सदा के लिए कटा हुआ है—इतना कि यह भी नहीं समझता कि बाकी कोई दुनिया वही है भी। अनुभूति और दृष्टि की यह एकान्तता, सीमा और आवरणता एक साथ ही इस रचना को अत्यधिक प्रामाणिक और अत्यधिक संकुचित बना देती है। कलात्मक दृष्टि से इसमें एकाग्रता और अन्विति तो अधिक है पर मानवीय तत्त्व सीमित, संकीर्ण और बाह्य हो गया है। इस कारण अन्तिम विश्लेषण में सर्जन-आत्मक उपलब्धि की दृष्टि से भी सार्थकता के बावजूद यह गिखराव नहीं प्राप्त करती। फिर भी कुल मिलाकर यह आधुनिक हिन्दी उपन्यास की एक सहस्रकपूर्ण उपलब्धि है, इसमें कोई सन्देह नहीं।

अन्तर्मुखी और आत्मकेन्द्रित : 'नदी के द्वीप'

यह बड़ी दिलचस्प बात है कि यद्यपि आज अनेक मुख्यतः कवि के रूप में अधिक विख्यात और स्वीकृत हैं, प्रारम्भ में लेखक के रूप में उनकी माय्यता उनके प्रथम उपन्यास 'शेखर एक जीवनी' से ही हुई थी जिसके प्रकाशित होने पर एक सर्वथा नवीन साहित्यिक स्तर की उपस्थिति का भाव समान भाव से हिन्दी के पाठक और समालोचक को हुआ था और समूचा साहित्यिक वातावरण नये आलोचन से स्पन्दित हो उठा था। वही बात उनके दूसरे उपन्यास 'नदी के द्वीप' के प्रकाशित होने पर भी हुई। वास्तव में अज्ञेय के व्यक्तित्व में और उनके साहित्यिक कृतित्व में कोई ऐसा बिस्फोटक तत्व है कि उनकी हर रचना कुछ इसी प्रकार का विशेष उत्पन्न करती है। अज्ञेय की उपेक्षा सम्भव नहीं—न उनके व्यक्तित्व की, और न उनकी रचना की। यह सही है कि जहाँ 'शेखर एक जीवनी' का, चाहे जितने आलोचनात्मक स्तर में ही सही, भूतल स्वागत हुआ था, वहीं 'नदी के द्वीप' की बड़ी तीव्र और कटु आलोचना चारों ओर से हुई। इनका कुछ कारण तो यह भी है कि 'शेखर : एक जीवनी' प्रकाशित होने के समय अज्ञेय का व्यक्तित्व लगभग नया था, और यह निर्विवाद लगता था कि उससे हिन्दी के उपन्यास को एक सर्वथा नयी दिशा मिली है। उसके बाद से अज्ञेय के व्यक्तित्व और व्यक्तिगत जीवन के विषय में, उनकी साहित्यिक माय्यताओं और उनके विचारों के विषय में, बहुत-सी प्रतिक्रियाएँ हिन्दी जगत में हो चुकीं। अब उनके प्रति वही रोमैटिक रहस्यमय क्रान्तिकारी पद्यन्रकारियों के प्रति जैसा विस्मय का भाव नहीं रहा। इसलिए उनके सम्पूर्ण व्यक्तित्व का एक सर्वथा नये ही स्तर पर मूल्यांकन होने लगा, जिसे एक प्रकार से उनके साहित्यिक कृतित्व की प्रतिष्ठा का सूचक भी माना जा सकता है।

इस बात का एक पक्ष यह भी है कि प्रायः उनके कृतित्व की चर्चा बहुत-से

अप्राप्तिक, माहिम्न और एकदम अविनाश कागमों से होने लगती है। सम्भवतः दुर्भाग्य 'नदी के डीप' के भी दुर्बल पक्षों पर ही अधिकांश आलोचकों का स्थान गया। अथवा उसे लोगों ने उनके व्यक्तिगत के अतीविकृत पक्षों के साथ ही जोड़कर देना और उनकी सर्वनाम्न उपलब्धि और विविधता पर स्थान नहीं दिया था मकर। किन्तु 'नदी के डीप' हिन्दी उपन्यास की महत्त्वपूर्ण रचनात्मक उपलब्धियों में से है। उपन्यास के रूप में न केवल उस प्रकार की कोई अन्य रचना हिन्दी में नहीं है, बल्कि उसकी मूलभूत, सचेत-शीलता और अनुभूतिगत प्रकृति में निजी हुई दुनियाँ बहुत ही कम है। बहुत-सी दृष्टियों से 'नदी के डीप' हिन्दी की साहित्यिक रचना को, सौन्दर्य-बोध को, हिन्दी गद्य की मूल्य अभिव्यक्तता-शक्ति को, एक सर्वथा नया ही स्तर प्रदान करना ॥ और हिन्दी उपन्यास की पश्चिमी देशों के उपन्यास माहात्म्य का समकक्षी बना देना है।

'नदी के डीप' व्यक्तिगत तथा निजी अनुभूतियों की बाधा है जिसकी भाव-सन्तुतीप्रता, गहनता और एकाग्रता में अनुडी है और सपनना में सपन काव्यारमक है। यह प्रेम की उपलब्धि का, उनकी प्रीति और प्रबल अनुभूति का, उसके द्वारा व्यक्तिगत के प्रस्फुटन और परिपूर्णता का उपन्यास है। एक प्रकार से यह एकमात्र हिन्दी उपन्यास है जिसमें ऐसे प्रेम का चित्रण है जो वर्जनाओं से संचलित नहीं है, जो एकान्त रूप में व्यक्तिनिष्ठ होकर भी कुंठित नहीं है, जिसमें समर्पण तथा पीड़ा भी है, साथ ही उनका अतिरिक्त प्रतिफल भी। हिन्दी उपन्यास में प्रेम का जो रूप प्रस्तुत होता रहा है, उसमें प्रायः व्यक्ति की कुंठा का, उसके ऊपर भारी पत्थर की भाँति रसी हुई सामाजिक अपवा निजी संस्कारगत वर्जनाओं का, बोझ ही प्रक्षेपित हो सका है। 'नदी के डीप' इस दृष्टि से हिन्दी के सभी उपन्यासों से भिन्न है। उसमें पुरुष और नारी के ऐसे प्रेम का चित्रण है जो बाहरी दृष्टि से असामाजिक होने हुए भी व्यक्तिगत को विकृत नहीं करता, उसे सम्पूर्णता और सन्तुष्टि प्रदान करता है, उसे अधिक मानवीय और संवेदनशील बनाता है, उसे अधिक स्थिरता प्रदान करता है।

इसीलिए आश्चर्य की बात नहीं कि 'नदी के डीप' स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों के विषय में समाज की सौसली मिथ्या मान्यताओं के प्रति व्यक्ति के तीव्र विद्रोह को व्यक्त करता है। यह याद दिलाना, आज भी, घृष्टता नहीं है कि हमारे देश में अभी तक स्त्री-पुरुष का परस्पर आकर्षण और स्वाभाविक प्रणय, अपनी परिकल्पना और प्रतिफलन दोनों में, तुरन्त वर्तमान वर्जित सामाजिक मान्यताओं को, स्वीकृत सामाजिक आचार-व्यवहार के लिए, बुझी बन जाता है। एक प्रकार से वह सभी देशों में, शायद सभी युगों में, स्वीकृत

सामाजिक मान्यताओं के लिए चुनौती बनता है; किन्तु आज के भारतीय समाज में तो यह ऐसा केन्द्रबिन्दु है जहाँ व्यक्ति ऐसा असाधारण दबाव अनुभव करता है जो अन्य सभी सामाजिक तनावों से ऊपर उठ जाता है, और जहाँ ही व्यक्ति का विद्रोह सबसे अधिक तीखे और व्यापक तथा विस्फोटक रूप में प्रकट होता है। हमारे समाज में व्यक्ति के प्रेम की, स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध की, कोई भी गति, कोई भी सपन प्रबल परिणति अनिवार्य रूप से तदाकथित सामाजिक मान्यताओं से टकराती है और विरोध उत्पन्न करती है। 'नदी के द्वीप' के विरुद्ध असामाजिकता की जो आवाज उठी थी वह इसीलिए बड़ी पावनपूर्ण जान पड़ती है। यदि हम प्रेम-कथा को केवल किशोरमुलभ रोमैटिक 'आह-ऊह' तक ही सीमित नहीं रखना चाहते, यदि हम उसे बयस्क, विकसित, सूक्ष्म संवेदनशील व्यक्तित्वों के सन्दर्भ में देखना और पहचानना चाहते हैं, तो यह अनिवार्य रूप में असामाजिक ही होगी। रुढ़िग्रस्त, संक्रांति-कालीन समाज के लिए यह ऐसा अस्वाभाविक भी क्या है? पर 'नदी के द्वीप' की विलक्षणता इस बात में है कि उसका विद्रोह एक बड़ी ही भव्य और सर्वोच्च भावावस्था तथा निश्चलता के स्तर पर है। 'नदी के द्वीप' में चित्रित प्रेम की असामाजिकता मूल रूप में वैसी ही असामाजिकता है जैसी मीरा के प्रेम की रही होगी। इसीलिए उसमें वैसी ही सामाजिक निरपेक्षता है, वैसी ही सहन करने की, और उस पीड़ा से अधिक पवित्र, सफल और परिपूर्ण होने की क्षमता है। 'नदी के द्वीप' में प्रेम का चित्रण और उस प्रेम के फलस्वरूप दो स्त्री-पुरुषों के बीच व्यक्तित्व का, उन और मन दोनों का समर्पण, किसी विकृति का न तो परिणाम है, न उसका कारण। 'नदी के द्वीप' में देह का यह समर्पण, अथवा प्रेम की चरम अनुभूति के रूप में दो शरीरों का मिलन, अपने अधिक-से-अधिक सार्थक रूप में अभिव्यक्त हुआ है।

"साक्षी हों सूर्य, और आकाश, और पवन, और तले बिछी घास और घट्टनों, साक्षी हों अन्तरिक्ष के अगणित देवता और अकिंचन ब्रह्मस्पर्शियाँ..."

"लेकिन यह सत्य है जो कोई साक्षी नहीं माँगता, सिवाय अपने ही भीतर की निविड़ समर्पण की पीड़ा के, अपने ही में निहित, स्पन्दित और क्रियाशील असंख्य पीड़ाओं की असंख्य सम्भावनाओं के..."

प्रेम की, स्त्री-पुरुष के सम्बन्ध की, इस सूक्ष्म और पवित्र स्तर पर ग्रहण और चित्रित कर सकना ही एक बड़ी भारी उपलब्धि है। इस चित्रण में एक ऐसी प्रौढ़ता है जो 'नदी के द्वीप' को हिन्दी के, हिन्दी ही नहीं बल्कि सम्भवतः और भी भाषाओं के, खेद्यतम उपन्यासों की कोटि में ला रखती है।

अनुभूति की यह सूक्ष्मता और उसका अंकन निस्सन्देह हिन्दी में नया भी है। मन के पथार्थ की, भावामिश्रित और प्रेम से उड़ीनें मन की, उसकी पीड़ा

से तपे हुए आलोकित क्षणों की, ऐसी कितनी ही भावावस्थाओं, मन:स्थितियों और अनुभूतियों के चित्र 'नदी के द्वीप' में हैं जो और कहीं नहीं मिलते ।

एक जगह भुवन सोचता है : "पर फुलफिल होता क्या है ? तन्मयता उसने जानी है, एक अभूतपूर्व तन्मयता; लेकिन स्वयं वह जो जाना है उससे कुछ अधिक और कुछ अधिक गहरा रेखा उसके निमित्त से जान सकी है—अधिक गहरा कि वह स्त्री है; और स्त्री होते हुए भी उसने वह साहस किया है जो शायद भुवन में नहीं है, अधिक गहरा इसलिए कि उसे जानने के लिए पहले जाना कई-कुछ भुलाना भी पड़ा है " तो क्या यही फुलफिलमेंट नहीं है कि कोई किसी को वह चरम अनुभूति दे सके—देने का निमित्त बन सके—जो जीवन की निरयंकता को सहसा सार्यंक बना देती है ।"

या एक अन्य स्थान पर भुवन के विषय में . "विशेष घटनाओं या स्थितियों का चित्र भुवन के सामने कदाचित् ही आता; स्मृत संस्पर्शों या दुलारों का राग कदाचित् ही उसे द्रवित करता, पर रेखा के अस्तित्व का एक बोध मानो हर समय उसकी चेतना के किसी गहरे स्तर को आलोकित किये रहता और उसके प्रतिबिम्बित प्रकाश से अन्तःकरण को रजित कर जाता—जैसे किसी पहाड़ी झील पर पड़ा हुआ प्रकाश प्रतिबिम्बित होकर आस-पास की घाटियों को उभार देता है..."

रेखा के लिये हुए एक कागज पर . "नहीं, तुम चले जाना भुवन, मुझे अकेली छोड़कर चले जाना । जीवन के सारे महत्त्वपूर्ण निर्णय व्यक्ति अकेले में करता है, मारे दर्द अकेले भोगता है—और तो और, प्यार के चरम आत्म-समर्पण का सबसे बड़ा दर्द भी...मिलने में जो विरह का परम रस होता है—तुम जानते हो उसे ?...इतना अमित्र मिलन क्या हो सकता है कि माँग बाँगी न रहे ? सारी सृष्टि में रमा हुआ ईश्वर भी तो अकेला है, अपनी सर्व-व्याप्ति में अकेला, अपनी अद्वितीयता में अयुक्त, विरही..."

या भुवन द्वारा रेखा को एक पत्र में : "प्यार मिलाना है, क्या भी मिलानी है; माय भोगा हुआ वेश भी मिलाना है; लेकिन क्या ऐसा नहीं है कि एक सीमा पार कर लेने पर ये अनुभूतियाँ मिलानी नहीं, अलग कर देनी हैं, मरने के लिए और अन्तिम रूप में ? अनुभूतियाँ गतिशील हैं, अनीन होकर भी निरन्तर बदलती रहती हैं और व्यक्तित्व को विकसानी हुई उगमे घूमती रहती हैं, लेकिन यह सीमा साथ जाने पर जैसे वे गतिशील नहीं रहती; स्थिर, जड़ हो जाती हैं "जीवन एक कल्पवृक्ष न रहकर स्थिर चित्रों का समूह हो जाता है और हर नयी सम्भाव्य अनुभूति के आगे व्यक्ति किसी एक चित्र को प्रतिरोधक दीवार की तरह मढ़ा कर देता है ।"

या रेखा के एक पत्र में "मकसुद यह दर्द मेरी मजबूतियत से परे है,

मैं उसे नहीं संभाल सकती... कोई भी नहीं संभाल सकता शायद प्यार का दर्द, इसीलिए शायद प्यार रहता नहीं, दर्द रह जाता है—केवल ईश्वर संभाल सकता है अगर वह है—या कहूँ कि जो संभाल सकता है वही ईश्वर है... 'प्रियः प्रियापार्हसि देवसोऽद्भु' कितनी सार्थक वन्दना है यह ईश्वर की, वही सह सकता है, वही एक, और कोई नहीं..."

या रेखा के एक अन्य पत्र में : "निराश मत होओ, भुवन, अपने जीवन को परास्त भाव से नहीं, सप्टा भाव से ग्रहण करो; एक विज्ञान पैटर्न है जो तुम्हें घुमना है; तुम्हारी प्रत्येक अनुभूति उसका एक अंग है, प्रत्येक व्यथा एक-एक तार—लाल, सुनहरा, नीला... मैं—मैं भी उसी ताने-बाने के तारों का एक धुलू हूँ—तुम्हारे जीवनपट का एक छोटा-सा फूल। मेरे बिना वह पैटर्न पूरा न होना, लेकिन मैं उस पैटर्न का अन्त नहीं हूँ—मैं इसमें सुखी हूँ कि मैंने भी उसमें थोड़ा-सा रंग दिया है—शायद थोड़े-थोड़े कई रंग..." सब उज्ज्वल नहीं है; लेकिन कुल मिलाकर यह फूल कभी अप्रीतिकर या तुम्हारे पैटर्न में बेमेल नहीं होगा, यही मनाती हूँ।"

ऐसे ही और भी अनगिनती उद्धरण दिये जा सकते हैं। वे ऐसी मन-स्थितियों को प्रकट करते हैं जिन्हें अनुभूत करना, तटस्थ होकर देख सकना और फिर शब्दबद्ध कर सकना सभी कुछ दुष्कर है, अपूर्व है और केवल इतने के लिए ही अज्ञेय की देन कम उत्तेजनीय नहीं है।

साथ ही यह बात भी बहुत महत्वपूर्ण है कि अज्ञेय केवल अपनी ही अनुभूति को, और केवल उसी से ही सम्बद्ध व्यक्ति अथवा पक्ष को, अभिव्यक्त करने में सफल हो पाते हैं। उनकी सहानुभूतियाँ व्यापक नहीं, बल्कि शायद यह कहना भी अधिक अनुपयुक्त न होगा कि सहानुभूति उनमें ही ही नहीं। उनका दृष्टिकोण बहुत-कुछ ऐसे कवि का-सा है जो केवल अपनी सीमित भावानुभूति को ही बड़ी मूर्धमता और गहराई से देख सके। जीवन की विविधता को, अपनी अनुभूति के क्षेत्र से बाहर के व्यक्तियों के मन को, मूर्धमता और कलाकार के सहज लचीलेपन से ग्रहण करने और अभिव्यक्त करने की क्षमता अज्ञेय में नहीं के बराबर है। इस बात का प्रमाण 'नदी के द्वीप' में भी मौजूद है। एक प्रकार से सारा उपन्यास शब्द में लिखे हुए एक लम्बे प्रेम-काव्य जैसा लगता है, और उसके केवल वे ही अंश भवसे अधिक मार्मिक, मूर्धम और सुन्दर हैं जो भुवन और रेखा के प्रेम से सम्बद्ध हैं। बाकी अंश बड़े ऊपरी और षीके लगते हैं, यद्यपि यह भी सही है कि बाकी अंश हैं भी बहुत ही कम। किन्तु जितने भी हैं वे मूल भाववस्तु की गुलना में अत्यधिक प्राणहीन और घटिया लगते हैं, जो किसी समर्थ कलाकार के लिए, विशेषकर एक उपन्यासकार के लिए, गौरव की बात नहीं बही जा सकती।

नदी के द्वीप' में कुछ विचारक गीत ही पाते हैं—रेखा, प्रमन, नील, चन्द्रमाला और हेमन्त । अनेक के अनुसार व्यक्तित्व पर इन चारों में परस्पर प्रभाव पड़ता है कि इन चारों में से भी रेखा और प्रमन की होकर बाकी सभी निरर्थक हो गई हैं । वास्तव में 'नदी के द्वीप' की सबसे महत्वपूर्ण सृष्टि रेखा का अद्भुत व्यक्तित्व है । हिन्दी कथा-साहित्य में ऐसी सारी दूसरी नदी । वह हमारे भाव के समान के अमानवीय सीढ़ी-विधान के विरुद्ध सीधे हिम्मत उठाते हुए विद्रोह की प्रति है । उनका विद्रोह किसी भी रूप में प्रपञ्च किसी सामाजिक कानून में, अथवा किसी भी प्रकार की विद्या में, नहीं प्रकट होता । वह सृजन आशय के अन्तर्गत भाव-व्यक्त के अन्तर्गत ही प्रकट होता है जो अपने-आप में एक नयी बात है । हिन्दी कथा-साहित्य में इन प्रकार की किसी साहित्यी विधि हुई है, वे सब साहित्यी बन गयी हैं । रेखा अपने व्यक्तित्व की सम्पूर्णता की ओर में, अपने भाव-व्यक्त की सम्पूर्णता की ओर में, बड़े आत्मविश्वास के साथ बड़ी चली जाती है । इसमें कोई संदेह नहीं कि इनकी सर्वप्रथम, मजबूत, गौरवमयी, और फिर भी आधुनिक, नारी का चित्र हिन्दी उपन्यास में दूसरा है ही नहीं । रेखा स्नेहकाव्य है, प्रणयकाव्य है, पर दीन नहीं । दीनता और दासता उसमें नहीं भी नहीं है । उसके व्यक्तित्व में जो कुछ सुन्दर है वह है अमानवीय सामाजिक विधान के प्रति विद्रोह । इसी से 'नदी के द्वीप' में वही सबसे अधिक मजबूत और अमानवीय पात्र है । सारी कथावस्तु में, वही भी कोई प्रेमना, मूर्खता और भाव-गहनता उत्पन्न होती है, तो वह रेखा के कारण ही । साथ ही रेखा का व्यक्तित्व केवल भाव-प्रवण ही नहीं है, उसमें बड़ी तीव्र बौद्धिकता और आत्ममग्नता भी है । आधुनिक नारी के व्यक्तित्व के इनने विविध पक्ष इनकी गहराई और मूर्खता के साथ अपने आगे प्रत्यक्ष कर मजबूत और फिर उसे शब्दबद्ध कर सकना अपने-आप में एक बड़ी साहित्यिक उपलब्धि है । अनेक ने सबकुछ उसे बड़ी ही मूर्खता और सम्मयता के साथ अकल किया है । प्रीति के साथ सहज भाव से अपने शरीर का समर्पण करने वाली यह नारी पल के लिए भी अपनी गरिमा नहीं खोती, उसकी कान्ति म्लान नहीं होती । साथ ही भुवन के साथ प्रीति का यह अनुभव उसके व्यक्तित्व की तीखी, चुभने वाली, बेपने वाली नोकों को घिसकर स्निग्ध कर देता है, और उसके उत्का जैसे प्राणों का उलाप कुछ कम हो जाता है तथा जीवन अपने सही परिप्रेक्ष्य में उसे दीखने लगता है । प्रेम का मनुष्य के जीवन में यह योग, यह निश्चय आत्मदान में व्यक्तित्व को समुलन प्रदान करने की यह क्षमता, 'नदी के द्वीप' में बड़े मनोहर ढंग से अभिव्यक्त हुई है । व्यक्ति के प्रणय का यह रूप भी इस ढंग से हिन्दी के अन्य और किसी उपन्यास में प्रस्तुत नहीं हुआ ।

रेखा का व्यक्तित्व अपने-आप में तो प्रखर प्रभावशाली है ही, साथ ही वह उपन्यास के अन्य पात्रों पात्रों के ऊपर भी छाया रहता है। बाकी सारे पात्र आलोकित अथवा बुझे हुए दीखने हैं तो रेखा के व्यक्तित्व के आलोक को प्राप्त करके अथवा सोकर। यह बात एक ओर जहाँ रेखा की अपूर्वता को उजागर करती है वहीं इससे उपन्यास की एक अन्य मूलभूत दुर्बलता भी प्रकट होती है। वह यह कि बाकी सारे चरित्र बड़े निष्क्रिय, धीके और प्राणहीन-से लगते हैं। उपन्यास का दूसरा मुख्य पात्र भुवन भी मूलतः निष्क्रिय पात्र है। और वास्तव में उसका चरित्र लेखक के अपने मन में चाहे जितना प्रखर और तेजोमय हो, उपन्यास में वह बहुत ही हलका और साधारण बन सका है। उसमें ऐसी कोई विलक्षणता नहीं दीखती कि उसे रेखा और गौरा जैसी दो नारियों से इतनी अधिक भक्ति और एकान्त प्रेम प्राप्त हो। किसी हद तक भुवन के प्रति रेखा का भाव अपेक्षाकृत अधिक युक्तिसंगत और स्वाभाविक है। भुवन के व्यक्तित्व में एक प्रकार की शान्तिनता, संवेदनशीलता और ईमानदारी दीखती है जो रेखा-जैसी नारी को स्वभावतः आकर्षित करती है, क्योंकि अभी तक वह जीवन से सदा कटुता ही पाती रही है, सहन ही करती रही है। अपने उम्र अनुभव की तुलना में भुवन उसे नये ढंग से प्रभावित करता है और वह उसमें अपने जीवन के समस्त अभावों की पूर्णता खोजने लगती है। इस दृष्टि ■ भुवन उसके व्यक्तित्व की गति को उभारने के लिए, उसके प्रस्फुटन और प्रतिफलन के लिए एक निमित्त बन जाता है। इस स्थिति में एक आन्तरिक संगति निश्चय ही मौजूद है। इसीलिए रेखा का भुवन के प्रति प्यार और मोह अस्वाभाविक नहीं लगता क्योंकि उसकी समर्पित और सार्थकता रेखा के व्यक्तित्व से आती है।

भुवन का अपना व्यक्तित्व वास्तव में इतना परिपुष्ट और सक्षम नहीं है जितना मानकर लेखक चलता है। इसलिए वह बहुत ही अतिरजित और आदर्शोन्मत्त लगता है। उसमें एक प्रकार से स्वयं लेखक का आत्म-प्रक्षेपण है। भुवन को जैसे लेखक स्वयं जानता है या उसकी सक्षमता में जैसे स्वयं उसे विश्वास है वैसे ही पाठक को भी होगा, यह भ्रम ही नाशद उसे भुवन को अपनी सम्पूर्ण सहज मान्यता में साकार नहीं करने देता। वास्तव में भुवन के चरित्र की परिकल्पना में कहीं विरोध है, असंगति है। ऐसा लगता है कि दो अलग-अलग ऐसे व्यक्ति मिला दिये गये हों जो किसी गहरे आन्तरिक क्षण में भी एक नहीं होते। भुवन जैसी संवेदनशीलता प्रकट करता है वह उसके जीवन में कहाँ से आयी होगी, यह प्रश्न मन में उभरता है, और कुछ देर बाद ऐसा लगता है कि उसका सारा आत्म-विश्लेषण, उसकी सारी संवेदनशील, सूक्ष्म भावप्राप्ति आरोपित है, उसके व्यक्तित्व से निष्कृत नहीं। वैज्ञानिक डॉक्टर

भुवन के साथ इस तीव्र संवेदना वाले व्यक्तित्व का कोई मेल कहीं होना नहीं लगता। नौकुछिया और तुलियन में जो भुवन है वह बाकी उपन्यास के भुवन से मूलतः भिन्न जान पड़ता है, जैसे दो भिन्न व्यक्ति हों। इसीलिए जहाँ रेखा के लिए सारी घटनाएँ उसके जीवन में, उसके व्यक्तित्व में उमड़ती हुई जान पड़ती हैं, वहाँ भुवन के लिए ऐसा लगता है कि मानों नौकुछिया और तुलियन के क्षण अकस्मात् उसके जीवन में आ गये हों। जैसे अचानक ही किसी अपरिचित स्थान के किसी होटल में दो व्यक्ति मिले हों और उस एकान्त क्षण में आरम्य हो उठे हों। यह अनुभूति उसके लिए इतनी अप्रत्याशित और आकस्मिक है कि उसे गहन नहीं, हृत्पुष्टि बनाती है। इसीलिए इतनी अधिक आरम्यता के वे क्षण उसके बाकी जीवन से सर्वथा असम्बन्ध हैं। क्योंकि उन क्षण के अतिरिक्त बाकी जीवन में भुवन बहुत ही साधारण है बल्कि वह कोई विशेष प्रभाव भी मन पर नहीं छोड़ता और इसी कारण उसके प्रति गौरा की भक्ति और भी अस्वाभाविक लगती है। बल्कि उस भक्ति के परिप्रेक्ष्य में लगता है कि भुवन को तो लेखक जबरदस्ती महान मानकर ही चलता है, इतना महान कि जो भी व्यक्ति, स्त्री-पुरुष उसके सम्पर्क में आयेगा, वह उसकी असाधारण प्रतिभा से अभिभूत हो रहेगा। अज्ञेय-जैसे आत्मकेन्द्रीय कलाकार के लिए जहाँ यह आत्मप्रक्षेपण अत्यन्त स्वाभाविक है, बल्कि लगभग अनिवार्य है, वहाँ वही उनकी कला का सबसे बड़ा दोष भी है। शेखर में यह दोष इसलिए कम दिखायी पड़ता है, क्योंकि उसके व्यक्तित्व को बहुत से अलग-अलग पक्षों, परिस्थितियों और परिवेशों में देखने का अवकाश उस उपन्यास में लेखक ने प्रस्तुत किया है। 'नदी के द्वीप' का भुवन एक प्रकार से शेखर ही है, जिसने अपना नाम बदल लिया है; किन्तु जो भुवन का पहला नाम नहीं जानता—और लेखक इस बात पर आग्रह करता है कि कोई उसके पहले नाम को न जाने—उसे भुवन का चरित्र स्वीकार नहीं होगा, अनावश्यक रूप में अतिरंजित और इच्छित लगेगा।

ऊपर यह कहा गया है कि भुवन के प्रति गौरा की लगभग शरणाग्रही भक्ति का कोई कारण समझ में नहीं आता क्योंकि भुवन के व्यक्तित्व में ऐसा कहीं कुछ नहीं दिखाया गया है जो साधारणतः और साधारण परिस्थितियों में किसी नारी को इस भाँति अभिभूत करे। यह बात भी वास्तव में भुवन के अपने व्यक्तित्व की दृष्टि से ही महत्वपूर्ण है, क्योंकि गौरा स्वयं भी सर्वथा निरर्थक और निर्जीव पात्र है। हो सकता है लेखक ने उसे रेखा की तुलना में भिन्न दिखाने के लिए प्रस्तुत किया हो, यद्यपि भुवन के जीवन में भी जो भाग वह लेती है उसे देखते हुए यह बात भी बहुत संगत नहीं लगती। किन्तु उपन्यास में उसे लाने का जो भी उद्देश्य लेखक का रहा हो, इतना स्पष्ट है

कि वह लगभग आकरहीन पात्र है। उसका व्यक्तित्व एक ही आयाम में, एकदम सीधी रेखा में चलता चला जाता है। जितना ही लेखक उसे भावप्रवण, निष्ठावान और तेजोमय दिखाने की चेष्टा करता है, उसका व्यक्तित्व उतना ही अधिक रगहीन दोखता है। उसकी भाव-प्रवणता उसके व्यक्तित्व से प्रस्फुटित नहीं, लेखक द्वारा आरोपित या वर्णित भर है। भुवन के प्रति उसकी भक्ति का, लगभग पूजा-जैसी भावना का, भी कोई केन्द्र उसके व्यक्तित्व में नहीं दोखता और भुवन का उससे प्रेम और अन्त में विवाह-प्रस्ताव तो बड़ा ही 'एण्टी-क्लाइमेक्स' जैसा लगता है। अज्ञेय की ही शब्दावली में कहे तो, इस प्रसंग में सध्यात्मकता चाहे जितनी हो, कला का सत्य तिसमात्र भी नहीं है। वास्तव में इस उपन्यास के गौरा और चन्द्रमाधव अज्ञेय की रचनात्मक प्रतिभा के गौरव बिह्व नहीं हैं। जहाँ चन्द्रमाधव को लेखक ने पूर्णतः शास्त्रीय खलनायक बनाने का यत्न किया है, वही गौरा के लिए यथासम्भव सभी सद्गुण, संस्कृत रीतिप्रण्यों में वर्णित नायिका-मुलभ विशेषताएँ, दिखाने की भी कोशिश की है। यह बड़े दुर्भाग्य की बात है कि अज्ञेय-जैसे मूढमद्रष्टा कलाकार को भी यह बात नहीं सूझती कि जीवित इन्सान में समस्त सद्गुणों और हर प्रकार की सुन्दरता का आरोप उसे भीड़ा और अमुन्दर ही बनाता है। यही कारण है कि गौरा का कोई प्रभाव ही मन पर नहीं पड़ता। रेखा की तुलना में तो वह बच्ची भी नहीं, बेहद बचकानी लगती है। यह बात भुवन के व्यक्तित्व की माधारणता के अनुकूल चाहे भले ही हो कि अन्त में वह गौरा से ही विवाह का प्रस्ताव करता है, किन्तु इस बात से मन को घबरा लगता है कि रेखा में प्रेम पाने वाला व्यक्ति कैसे इस स्तर पर उतरकर आया। कुल मिलाकर गौरा का चित्र प्राणहीन कठपुतली का चित्र है।

किन्तु 'नदी के द्वीप' की सबसे बड़ी अमकतना है चन्द्रमाधव। उसे अज्ञेय ने दुष्टता और भीषणता की प्रतिमूर्ति बनाया है। 'नदी के द्वीप' को पढ़ने-पड़ते चन्द्रमाधव को लेकर 'अधिलो' के इयागो का स्मरण होता है—किसी भी अर्थ में इयागो की अद्भुत जीवन्तता, जटिलता और प्राणवत्ता के संदर्भ में नहीं, चन्द्रमाधव की सर्वथा अहेतुक दुष्टता के कारण। चन्द्रमाधव इस दान का उबलन प्रमाण है कि अपने सीमित व्यक्तित्व और उनकी अनुभूति के बाहर अज्ञेय की सहानुभूति और यत्नि दुर्वस और अवास्तव ही नहीं, नगण्य और मिथ्या है। अज्ञेय जिस प्रकार के अथवा जिन व्यक्तियों में घृणा करते हैं, उन्हें भी कलाकार की दृष्टि से समझकर मजीब रूप में अवित कर सकते हैं, यह क्षमता उनमें है ही नहीं। चन्द्रमाधव में उन्होंने महत्वाकांक्षा का ढोंग, रुचिहीनता, वामुञ्चता, ओछापन, वैमनस्य और द्वेष आदि, सभी विशेषताएँ एक साथ दिगायी हैं; और अन्त में अपना चरम रोष प्रकट करने के लिए उसे

कम्युनिस्ट भी बना दिया है। प्रश्न यह नहीं है कि कम्युनिस्ट ऐसे होने हैं या नहीं होते। प्रश्न यह है, सर्वनात्मक साहित्य में क्या इन्मान ऐसे एक रंग में काले आँके जा सकते हैं। ये चाहे कम्युनिस्ट हों चाहे कोई और, पर अज्ञेय के कलाकार व्यक्तित्व का यह एक ऐसा स्थल है जहाँ आकर उनकी सूक्ष्म दृष्टि अपनी ज्योति भी बँटती है। कुछ ऐसा जान पड़ता है कि कम्युनिस्टों के प्रति अपना रोप प्रकट करने के लिए ही उन्होंने इस पात्र की इस भाँति कल्पना की है। पूर्वाग्रह की ऐसी प्रबलता हर कलाकार के लिए घातक होनी है, चाहे वह कलाकार कम्युनिस्ट हो या कम्युनिस्ट-विरोधी। जीवन को सफेद और काले में बाँटकर देखने की दृष्टि और वैसा सैद्धान्तिक आग्रह ही बहुत-से कम्युनिस्ट या 'प्रगतिवादी' लेखकों को जीवन से, साहित्य की सार्वकता और सन्नमता से दूर ले जाता रहा है। यह मानने का कोई कारण नहीं है कि वह दृष्टि कम्युनिस्ट-विरोधी होने के कारण ही अज्ञेय को बड़ा कलाकार बना देगी।

इसके अतिरिक्त एक और भी दुर्बलता चन्द्रमाधव के चरित्र की परिकल्पना में दिखायी पड़ती है। एक प्रकार से उपन्यास की मूल कथावस्तु के साथ उसका सम्बन्ध बहुत आशयान्तिक नहीं है। विषमदृशता के रूप में भी उसकी उपस्थिति इस प्रकार से अनिवार्य नहीं जान पड़ती, बल्कि यदि लेखक ने चन्द्रमाधव की बजाय कुछ हल्के रंगों के किन्तु अधिक जीवन्त व्यक्ति को अंकित किया होता, तो यह उद्देश्य सम्भवतः अधिक कलात्मक सौन्दर्य के साथ पूरा होता। उसकी उपन्यास में साकर अज्ञेय ने अपने कलाबोध की एक बड़ी भारी असमता को प्रकट किया है, जो सम्भवतः उनके व्यक्तित्व की भी सबसे बड़ी असमता है।

वास्तव में अज्ञेय के समस्त साहित्य में उनके व्यक्तित्व की ही मूल दुर्बलता और संकीर्णता बार-बार उभर आती है। जहाँ तक वह अपने सीमित जीवन-अनुभव पर बड़ी सूक्ष्म दृष्टि लगाये बैठे रहते हैं, वहाँ तक एक बड़ी तीव्री भावानुभूति को चित्रित करने में उन्हें अपूर्व सफलता मिलती है। किन्तु व्यापक मानवीय सहानुभूति के अभाव में, उस अहं के संकुचित वृत्त से बाहर दृष्टि डालते ही उनका कलाबोध क्षिप्त पड़ने लगता है, क्योंकि मूलतः वह अनुभव-प्रभूत न होकर बड़े स्थूल अर्थ में काल्पनिक हो जाता है। व्यक्तिवादी और अहंवादी कलाकारों ने सदा इस विषम वृत्त में चक्कर काटा है। अधिक सक्षम और प्राणवान कलाकार आत्मवादी होकर भी अपने व्यक्तित्व में ऐसी ओजसविता, ऐसी सहज दृष्टि, उत्पन्न कर लेते हैं कि अपने से बाहर का जीवन यदि अनुभव-से-नहीं तो कम-से-कम सहानुभूति द्वारा उन्हें सुबोध हो जाता है; और उनके साहित्य की मूल भाववस्तु चाहे उन तक ही सीमित रहे, किन्तु पृष्ठभूमि के रूप में जब वे बाह्य जीवन का चित्रण करते हैं तो वह इतना अयथार्थ और प्राणहीन नहीं होता। अज्ञेय में न यह ओजसविता है और न वह

सहानुभूति । न केवल उनका व्यक्तित्व—व्यक्ताकार व्यक्तित्व—बहुत सीमित है, बल्कि उनमें अपने से बाहर भावने, देखने और उससे अनुभवसिक्त होने की सामर्थ्य ही नहीं जान पड़ती । फलस्वरूप वह अधिकतम अन्तर्मुखी, आत्मवेन्दित होने वाले हैं और इस भाँति उनके व्यक्तित्व के रहे-सहे द्वार भी अवरोध होते जान पड़ते हैं । भावना की प्राणहीनता और उसके फलस्वरूप काव्य में एक ही अनुभूति को नये-नये शब्द-आप्त द्वारा अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति, पुनरावृत्ति, अज्ञेय की कविताओं में और भी स्पष्ट प्रकट होती है । इस दृष्टि से 'नदी के द्वीप'—मुल मिलाकर 'मैलर - एक जीवनी' से आगे का चरण नहीं है—न तो मानव-चरित्रों की परिवर्तना में और न समग्र रूप में ब्रह्मात्मक समृद्धि में ।

वैसे शिल्प की दृष्टि से 'नदी के द्वीप' में बहुत नवीनता भी है और प्रौढ़ता भी । लेखक ने बारी-बारी से चारों प्रमुख पात्रों को केन्द्र बनाकर, उनके व्यक्तित्व के दृष्टिकोण से घटनाओं को, विचारों और अनुभव के परस्पर आदान-प्रदान को, देखा है और चित्रित किया है । यह बात एक नया ही मापाम समूची कथा की गति को प्रदान करती है । भावना की सूक्ष्म आन्तरिक तीव्रता को प्रकट करने के लिए अज्ञेय ने बीच-बीच में पत्रों का उपयोग किया है जो बड़ी गहरी आरामीयता का प्रभाव मन पर पैदा करता है । जैसा पहले भी कहा गया है कि समूचा उपन्यास एक सम्बन्ध-काव्य जैसा है जिसमें शिथिलता यदि कहीं आती है तो वह व्यक्तिगत अनुभूति से बाहर के क्षेत्र में प्रवेश करने के कारण ही । लेखक की तीव्र भावप्रवणता ने उसकी भाषा को अद्भुत काव्यात्मक सघनता अथवा तरलता यथाप्रसंग, और स्थान-स्थान पर, प्रदान की है । हिन्दी का गद्य 'नदी के द्वीप' में सर्वथा ही नये सामर्थ्य के साथ प्रस्तुत हुआ है । सूक्ष्म-से-सूक्ष्म भावनाओं और विचारों को प्रसरता के साथ अभिव्यक्त करने की दृष्टि से 'नदी के द्वीप' बहुत ही महत्त्वपूर्ण कृति है । उससे निस्सन्देह हिन्दी गद्य की नयी क्षमताओं के क्षितिज खुलते हैं । उपन्यास के रूप में आगे चलकर 'नदी के द्वीप' का जो भी महत्त्व रहे, समर्थ और सहाय और मूर्धन्य गद्य की दृष्टि से उसका महत्त्व बहुत देर तक बहुत अधिक रहेगा, इसमें सन्देह नहीं ।

'नदी के द्वीप' में स्थान-स्थान पर अज्ञेयी नया बँगला कविताओं को मूल रूप में हिन्दी अक्षरों में रखने की बहुत आलोचना हुई थी । उन कविताओं को मूल रूप में रखना एक प्रकार से इसलिए भी अनुचित है कि वह अज्ञेय के कथा-शिल्प की अन्य विशेषताओं से मेल नहीं खाता । मूल रूप में कविता उद्धृत करना ऐसा प्रकृतिवादी शिल्प-साधन है जो अज्ञेय की भावनिष्ठा तथा आन्तरिक सगीत पर आधारित शैली के अनुरूप नहीं लगता । उन स्थानों पर

उन कविताओं के अधिक सूक्ष्म अनुवाद शायद अधिक उपयुक्त होंगे। हमारे संस्करण में लेखक ने कविताओं के अर्थ फुटनोट में दिये हैं।

इन सब बातों के बाद भी 'नदी के द्वीप' निम्नन्देह पिछले दौर के महत्वपूर्ण उपन्यासों में गिना जायेगा। यह ठीक है कि म्यान-स्थान पर 'नदी के द्वीप' में कई प्रकार की दुर्बलताएँ प्रकट होती हैं, किन्तु अनुभूति की जिस प्रामाणिकता और अभिव्यक्ति के ज़िम संयम का प्रमाण भी अज्ञेय ने 'नदी के द्वीप' में प्रस्तुत किया है वैसे हिन्दी के अन्य किसी उपन्यास में नहीं दिखायी पड़ता। रिमी भी सर्जनात्मक कृति की श्रेष्ठता के लिए उसके रचयिता में अन्य बातों के अतिरिक्त इन्हीं दो गुणों की—अनुभूति की प्रामाणिकता और अभिव्यक्ति के संयम की ही—सबसे पहले और सबसे अधिक आवश्यकता होनी है। हिन्दी का बहुत-सा सर्जनात्मक साहित्य इन दो गुणों के अभाव के कारण ही इतना महत्वहीन है। इस दृष्टि से अज्ञेय का नाम मदा हिन्दी के सूर्यग्य कलाकारों के साथ लिया जायेगा।

संवेदनशील और संगीतात्मक : 'मैला आँचल'

यह स्वाभाविक ही था कि स्वाधीनता के बाद हिन्दी के बहुत-से उपन्यास-कारों ने प्रेमचन्द के बाद फिर से देहाती जीवन को लेकर उपन्यास लिखे। शायद यह अनिवार्य ही था कि शहरी जीवन की कुष्ठा और धुटन में उकताने पर नये साहित्यकार गाँवों के अपेक्षाकृत सहज और जहृषिम जीवन के प्रति झुकते, अथवा उसमें रस और सुन्दरता की खोज करते। क्योंकि चाहे जिन कारणों से सही, आज के शहरी जीवन को, विज्ञापक मध्यवर्गीय शहरी जीवन को, एकरसता और आत्माभिमुखता ने धागे ओर से घेर लिया है। इस एकरसता तथा आत्माभिमुखता को आप चाहे जैसे तीटण, मूढम और संवेदनशील मन से पार करें, उनमें जीवन के कवित्व के लिए अधिक स्थान नहीं, ऐसा उन्मुक्त खुला नीला आसमान नहीं कि मन निरङ्गु उड़ जाय और शिखरों की खोज कर सके। इसलिए यदि खुलेपन और सहज रस-स्त्रोत की खोज में लेखक देहात के जीवन की ओर मुड़े तो इसमें कोई आश्चर्य की बात नहीं।

किन्तु फणीश्वरनाथ रेणु का उपन्यास 'मैला आँचल' इसी खोज की एक कड़ी होकर भी देहाती जीवन पर लिखे गये सभी उपन्यासों से भिन्न है, और विशिष्ट भी। क्योंकि अन्य अधिकांश उपन्यासकार देहात की ओर मुड़कर भी जैसे उसे ऊपर से ही देखते रहे, या फिर देहाती जीवन की जड़ना अथवा बाहर से आरोपित मध्यमययी परिवर्तनशीलता में उलझ गये। एक प्रकार से उन्होंने गाँव के जीवन को भ्रूस्त शहरी दृष्टि से देखा और वे देहात की समस्याओं को शहर के थोसटे में रसकर ही काटते-छाँटते रहे। देहाती जीवन की आत्मा से उनका साक्षात्कार ही जैसे नहीं हुआ। न उसकी शहरी तिकनता से, न उसके निर्झर-जैसे फूटते सरल काव्यमय सौन्दर्य से। इसी से इन अधिकांश लयाकथित ग्रामीण उपन्यासों में बिन्दगी की कोई छहकन नहीं महसूस होती, देहात के जीवन की अपनी गति के आभास की तो बात ही दूर की है।

‘मैला आंचल’ की सबसे अद्भुत विशेषता यही है कि उसमें मिथिला के निरन्तर बदलते हुए आज के एक गाँव की आत्मा की गाथा है। और यह गाँव सर्वथा विशिष्ट होकर भी केवल मिथिला का ही नहीं, जैसा उत्तर भारत का प्रत्येक गाँव है, जो सदियों में सोने-सोते अब जागकर अँगड़ाई ले रहा है। भारतीय देशात् के मर्म का इतना सरस और भावप्रवण प्रस्तुतीकरण हिन्दी में सम्भवतः पहले कभी नहीं हुआ। पिछले महायुद्ध और उसके बाद की घटनाओं ने, विशेषकर स्वाधीनता-प्राप्ति ने, हमारे देश को बहुत गहराई तक झटका दिया, उसमें ऐसी उथल-पुथल मचा दी कि जीवन के अनगिनती नये-नये पक्ष उघड़कर सामने आ गये, और नित-नयी गति से निरन्तर आगे जा रहे हैं। इस गति के कारण होने वाले मनही परिवर्तनों का चित्र हिन्दी की और भी कई रचनाओं में मिलता है; पर ‘मैला आंचल’ में उसके फलस्वरूप देशात् की आत्मा में होने वाले आलोड़न और विक्षोभ की साँकी है। मेरीण्ड पुरनिया अथवा पूणिया जिले का एक छोटा-सा गाँव है जिसमें तिरहुत के प्राकृतिक सौन्दर्य के बीच, घान के लहलहाते खेतों, कमलों से भरे हुए सरोवरों-पोखरों और ताड़ के वनों के साथ कमला नदी के किनारे, उत्तरी भारत के अन्य सहस्रों ग्रामों की भाँति, जीवन अपनी परिचिन गति से चलता रहता है। महायुद्ध और देशव्यापी स्वाधीनता आन्दोलन की सहस्रों ने यहाँ के जीवन में कम्पन पैदा नहीं किया हो, यह बात नहीं। पर आधुनिक जीवन में मेरीण्ड का पूरा और वास्तविक सम्पर्क तब होता है, जब वहाँ मलेरिया-सम्बन्धी अनुसन्धान के उद्देश्य से डॉक्टर प्रशान्त एक अस्पताल खोलने के लिए आता है। अचानक ही मानो उस गाँव के सामाजिक, राजनीतिक, मानसिक, आध्यात्मिक जीवन की अनगिनती सतहें खुल पड़ती हैं। लगता है, जैसे बहुत दिनों से रुद्ध प्रवाह एकाएक मार्ग पाकर हहराता हुआ दौड़ पड़ा हो। देशात् की ऊपर से धीसने वाली स्थिरता और शान्ति, बल्कि जडता तथा निश्चिन्ता, जैसा नष्ट हो जाती है। ‘मैला आंचल’ के लेखक ने इस विशुद्ध जिन्दगी के ही बहुत-से स्तर, बहुत-से पक्ष, बहुत-से पहलू इस उपन्यास में प्रस्तुत किये हैं। और यही नहीं, ये तमाम स्तर और पहलू इस प्रकार कितने ही भिन्न-भिन्न दृष्टि-बिन्दुओं से दिखाये गये हैं कि जीवन एक साथ कई एक सित्तों में हमारे सामने प्रस्तुत होता है, बहुत-कुछ घसचिन की भाँति समझ होकर भी और अलग-अलग भी, दूर से भी और समीप से भी।

कारण है कि यह कहना पर्याप्त अथवा महत्त्वपूर्ण नहीं है कि लेखक जीवन से परिचय बढ़ा घनिष्ठ है। परिचय की इस घनिष्ठता से एक महत्त्वपूर्ण है वह दृष्टिबिन्दु, जिसके कारण जीवन एक नये रूप में, चिन्ता और बदलना हुआ दीखता है। सारे सामाजिक

सम्बन्ध एक नये परिप्रेक्ष्य में दिखायी पड़ते हैं, टूटते, बनने, बिगड़ने, टूटते और फिर बनने । जीवन अपने भौतिक, महज-प्रवाही रूप में यहाँ है । इसी से उसमें इतना रस है, इतना संगीत और कविता है, इतनी तीव्रता और इतना रस है । मठ पर नये महन्त को चादर मिलने का आयोजन, बिदापति नाच, होसी का उत्सव और उस अवसर पर डॉक्टर प्रशान्त तथा कमली का परस्पर आत्मप्रकटीकरण, अपनी माँ को याद करते-करते डॉक्टर का आत्मविश्लेषण, सयालों का मेरीगज के अन्य निवासियों से सघर्ष, बावनदाम की मृत्यु आदि ऐसे अनगिनती स्थल हैं, जिनमें सौन्दर्यबोधभूतक मयम और अकृत्रिम महज भावावेश का ऐसा उत्कृष्ट सम्मिश्रण है जो सदा धर्मस्पर्शी कला की जन्म देता है । और इन स्थलों के चित्रण में लेखक सरसता और शक्ति, कलात्मक अभिव्यक्ति और व्यापक सहानुभूति के नये मान उपस्थित करने में सफल हुआ है । वास्तव में 'मैला आँचल' की विशिष्टता इसमें नहीं है कि उसमें देहानी जीवन का बहुत गहरा अध्ययन है, अथवा सामाजिक समस्याओं और उनके निदान के दार्शनिक आधार उसमें मौजूद हैं, अथवा युग-युग-व्यापी जीवन-सत्यो का उद्घाटन लेखक कर सका है । उसकी विशिष्टता है उस अपूर्व आत्मीयता में, जिसके साथ लेखक ने गाँव के जीवन की ममस्त कटुता और सगीत को, सरसता और विह्वल को, स्वार्थपरता और सामाजिक एकमूर्तता को, अज्ञान और भौतिक नैतिक संस्कार को संजोया है । इतनी सरल भावावेशपूर्ण उत्कृष्टता से शायद ही किसी ने ग्रामीण जीवन को देखा हो—जरब और प्रेमचन्द ने भी नहीं, ताराशंकर बनर्जी ने भी नहीं । 'मैला आँचल' की यह भाव-सरलता हिन्दी के श्रेष्ठतम व्यक्तिप्रधान उपन्यासों से—'शेखर : एक जीवनी', 'नदी के द्वीप', 'परस', 'त्यागपत्र', 'नारी' आदि सभी से—तुलनीय है । देहानी जीवन को लेकर लिखे जाने वाले साहित्य को इस उपन्यास की यह सबसे बड़ी देन है । देहान के जीवन को रेणु ने कर्तव्यपालन की भावना से प्रेरित होकर नहीं देखा है । यह कहा जाता है कि मौजूदा युग भारतवर्ष में विमान-क्रान्ति का युग है, जिसमें क्रान्ति की मुख्य भूमिका किसान-वर्ग के हाथ में है । इस ज्ञान से लैस होकर बहुत-से नये प्रतिभावान (तथा प्रतिभाशून्य) हिन्दी लेखकों ने देहाती जीवन की ओर अपनी दृष्टि लगायी और उससे प्रेरणा ग्रहण करके लिखने का यत्न किया । दुर्भाग्यवश उनमें अधिकांश में कर्तव्यबोध अधिक और सौन्दर्य-बोध कम प्रकट हो सका । उनमें सैद्धान्तिक और विचारधाराजन्य गुप्यता और प्रापणिकता चाहे जितनी हो, साहित्य-सृजन के लिए अनिवार्य रूप से आवश्यक अनुभव की उष्णता का लगभग अभाव है । बहुत दूर तो इन लेखकों के निजी व्यक्तिगत अनुभव को भी आत्मीयताहीन शुष्क सिद्धान्तपरकता ने विकृत और नीरस कर दिया है ।

की प्रगति का अंश मानने वाले साहित्यकार के लिए यही सबसे बड़ा खतरा है कि वह ऐसे ही किसी नैतिक चौखटे को प्रगति का पर्यायवाची मान ले और उसमें ही जीवन्त इंसानों को ठूँठ-ठाँसकर बिठाने का प्रयत्न करता रह जाय।

इस सिलसिले में 'मैला आंचल' की एक और विशेषता की ओर भी ध्यान दिया जा सकता है। यह है उपन्यास में राजनीति का समावेश। राजनीति और सर्जनशील साहित्य का सम्बन्ध आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र की बुनियादी समस्या हो गयी है। क्या राजनीति साहित्य में वजित है? राजनीति की समस्याओं को उठाने मात्र से ही क्या साहित्य प्रचारात्मक हो जाता है? क्या साहित्य का प्रमुख धर्म यही है कि वह किसी-न-किसी राजनीतिक आन्दोलन का समर्थक पक्षधर हो? ये सब ऐसे प्रश्न हैं, जिनसे आज साहित्य का पाठक तथा समीक्षक बच नहीं सकता। यहाँ एक बात तो निस्संकोच कही जा सकती है कि जो स्थान मध्ययुग के जीवन में धर्म को, धार्मिक विश्वासों और धार्मिक मतवादों को, प्राप्त था, लगभग वही आज राजनीति, राजनीतिक विश्वासों और आन्दोलनों को प्राप्त है। इसीलिए आज का सर्जनात्मक साहित्य राजनीति से बचकर चलने का दम्भ करे, तो वह या तो झुड़ा सिद्ध होगा अथवा घातक। किन्तु यह बात भी सही है कि मध्ययुगीन जीवन में धार्मिक विश्वास जिस प्रकार की नैतिक-न्यायिक दृढ़ता, निष्ठा और आस्था व्यक्तित्व को, विशेषकर साहित्यिक व्यक्तित्व को, प्रदान करता था, वैसी निष्ठा आज के राजनीतिक मतवाद से प्राप्त नहीं हो पाती। कारण शायद इसका यही है कि धार्मिक विश्वास, मतवादी असहिष्णुता और कट्टरता से जुड़ा हुआ होने पर भी, मूलतः व्यक्त की आत्मा का संस्कार कर पाता था और साहित्यकार को, तथा अन्य कलाकारों को भी, उससे एक ऐसी आध्यात्मिक दृष्टि प्राप्त होती थी, जिससे वह दूसरों के अन्तर को छूने और स्पन्दित करने में सफल होता था। दूसरी ओर आज के राजनीतिक विश्वासों का मौलिक सम्बन्ध समाज के बाहरी संरूप और व्यवस्था से है, आत्मा के संस्कार का प्रश्न गौण और केवल प्रारम्भिक रूप में ही उसमें निहित रहता है। परिणामतः यह आशंका रहती है कि राजनीतिक विश्वासों और मतवाद पर आधारित आज का साहित्य जीवन के ऊपरी स्रोत से ही उलझकर रह जाय। पिछले पन्द्रह-बीस वर्षों के अपने ही नहीं देश-विदेश के अन्ध साहित्यों पर भी दृष्टि डालें तो इस बात की पुष्टि होगी। जीवन में राजनीतिक मतवाद का बढ़ना हुआ आग्रह अन्ततः बाह्य और हथगत तत्वों की प्रधानता स्थापित करता है। साहित्य में उसके कलस्वरूप मानवीय सहानुभूति के ह्रास, आत्मीयता के अभाव और निष्ठाहीनता तथा आस्थाहीनता की प्रधानता मिलनी है। राजनीति में इमान की मूलतः दृष्टि में बाँटकर देखने पर खतरा होता है,

जबकि साहित्य का मूल स्वर मानव की मौलिक एकता ही है अथवा होता चाहिए। इसलिए आज के साहित्यिक कृतिस्व में प्राण-प्रतिष्ठा के लिए यह संबंध आवश्यक है कि साहित्यकार राजनीति को जीवन के परिपार्श्व के रूप में, बाह्य व्यवस्था के रूप में, देख सके। राजनीतिक धारणाएँ, मान्यताएँ, विचारधाराएँ, पार्टियाँ, संगठन या तो समाज-व्यवस्था के ऐसे आधुनिकतम रूप हैं जिनमें होकर जीवित व्यक्तिस्व का प्रवाह अनिवार्य है, अथवा वे आज के जीवन के नियामक अनुभव का एक अंश-भर हैं, सम्पूर्ण जीवन नहीं। यही नहीं कि सम्पूर्ण समाज को आधिक-राजनीतिक विश्वासों और वर्गों में सीमित करके पूरी तरह नहीं देखा-समझा जा सकता, बल्कि किसी एक व्यक्ति को भी केवल राजनीतिक मान्यताओं में घेर रखना करीब-करीब असम्भव है। सतत प्रवहमान जीवन तमाम राजनीतिक विचारधाराओं और व्यवस्थाओं को चीरता हुआ निकल जाता है। वह निश्चय ही अपेक्षाकृत अस्थायी राजनीतिक विश्वासों से कहीं बृहत्तर है।

राजनीतिक विचारधाराओं के प्रभाव में लिखे गये हिन्दी के उपन्यासों में प्रायः जीवन की विविधता और व्यापक संवेदनशीलता के स्थान पर केवल बौद्धिक शब्दजाल को प्रथम मिलता रहा है। उसमें बहुरूपी, बल्कि परस्पर-विरोधी, जीवन्त तत्त्वों से निर्मित सक्रिय इंसानों के स्थान पर विकलांग और कठपुतलियों जैसे चरित्रों की भरमार रही है। 'मैला आँचल' में इस परिस्थिति को काटकर सजीव इंसानों की सृष्टि का शुभ और बहुत-कुछ सफल प्रयास है। 'मैला आँचल' में राजनीति जीवन की पृष्ठभूमि के रूप में ही है जो पात्रों के व्यक्तित्व को और भी उभारती है, चारों ओर से घेरकर उनका गला नहीं घोटती। इस उपन्यास में विभिन्न राजनीतिक मतवाद, पार्टियाँ, संगठन, समस्याएँ यथास्थान मौजूद हैं, और वे विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्वों के नये-नये पक्षों को उजागर करती हैं, उन्हें एक ठोस भौतिक आधार प्रदान करती हैं, उनके सुख-दुःख और आशाओं-विश्वासों को, उनकी मान्यताओं और मर्यादाओं को, वास्तविकता का एक नया आयाम प्रदान करती हैं। यह भी कहना अतिशयोक्ति नहीं होगी कि राजनीतिक मतवादों और वर्गगत संघर्ष के प्रस्तुतीकरण में लेखक ने बड़े भारी आत्मसमर्पण से काम लिया है, और यद्यपि उसकी अपनी निजी सहानुभूति की दिशा करीब-करीब स्पष्ट है, तो भी उसने किसी भी विचारधारा को, अथवा अपने किसी संस्थागत पक्षपात को अपने जीवनबोध और सौन्दर्यबोध पर हावी नहीं होने दिया है। आज इस बात से शायद सभी सहमत्त हों कि हिन्दी के कथा-साहित्य के तत्कालीन दौर में यह बहुत बड़ी सफलता थी।

वर्गवादी कट्टरता से बच सकने के कारण ही 'मैला आँचल' का लेखक

मिथिला के इस अंचल की लोक-कला के, विशेषकर लोक-संगीत, गीत और नृत्य के, वैभव को भी तन्मयता से प्रस्तुत कर सका है। भारतवर्ष की अतुलनीय लोक-संस्कृति की अपूर्व सम्पत्ति का इस पुस्तक में सर्वथा नवीन उपयोग है। वह कभी न धमने वाले, किन्तु सर्वथा संवेदनशील, पार्श्व-संगीत की भाँति है, जिसमें जीवन के रंगमय पर चलने वाले नाटक की हर बदलती भावदशा के अनुरूप नयी लय है, नया स्वर-विन्यास है, नये बोल हैं, नयी नृत्य-भंगिमाएँ हैं। अन्त तक लेखक ने अपने इस विवेक को बगाये रखा है कि जिनके जीवन में संगीत और सय है वे मुझ में बिभोर होने पर भी गाते और नाचते हैं और दुःख से आक्रान्त होने पर भी। लोक-जीवन में संगीत और नृत्य को एक नयी प्रतिष्ठा इस उपन्यास ने प्रदान की है जो निश्चय ही केवल आँचलिक नहीं है।

मूल भाववस्तु के साथ लेखक के सम्बन्ध की ये कुछेक विशेषताएँ 'मैला आँचल' में बेजोड़ थीं। निस्सन्देह उसने हिन्दी उपन्यास के क्षेत्र में न केवल नयी भाग्यताओं की प्रतिष्ठा की, बल्कि नयी दिशाएँ खोल दी, नयी सम्भावनाओं के क्षेत्र उजागर कर दिये। बहुत दिनों से हिन्दी उपन्यास एक घेरे के अथवा एक से अधिक घेरे के भीतर जबरक काटते जान पड़ते थे। 'मैला आँचल' ने बीच में पड़े हुए पत्थर हटाकर और झाड़-झसाओ को तोड़कर एक नया मार्ग प्रशस्त किया।

इसलिए यह सगर्भ अविचार्य ही है कि उस मार्ग में अभी भी न केवल अनेक लँचे-मीचे प्रस्तरसङ्घ पड़े मिलें, बल्कि वह स्वयं स्थान-स्थान पर इतना भटक गया हो कि बहुत बार सारा श्रम व्यर्थ और सर्वथा अनादर्यक जान पड़े। इसलिए मौलिक भाववस्तु के प्रति लेखक के दृष्टिकोण से हटकर यदि हम समूची कृति पर विचार करें, तो लगता है कि कुल मिलाकर उसमें नये निर्माण की निर्मल स्वच्छता और चमक तो है, पर जीवन की गहराई नहीं है। 'मैला आँचल' का एक भी पात्र ऐसा नहीं है, जिसे 'कलासिक' कहा जा सके, जिसमें होरी, धनिया, खेहर, मृणास, राजा रामनाथ, ताई की भाँति भारतीय जीवन के किसी-न-किसी अंश का प्रतीक बनने की क्षमता हो। बाबनदास, बालदेव और लक्ष्मी में ही कभी-कभी हल्की-सी ऐसी झलक दिखायी पड़ती है। पर वह भी इतनी क्षीण, दुर्बल और क्षणिक है कि उससे कोई अन्तर नहीं पड़ता। दूसरी ओर प्रभान्त, कमन्ती, तहसीलदार विश्वनाथ प्रसाद आदि पात्रों के साथ लेखक का तादात्म्य इतना अधिक है कि उन्हें वह अन्त तक ठीक परिप्रेक्ष्य में प्रस्तुत नहीं कर पाता। वे बहुत-सी भली-बुरी सम्भावनाओं के पुञ्ज-भर हैं, सद्यः प्राणवान् चरित्र नहीं। ऐसा निरन्तर लगता है कि अपनी स्वरूप सद्धानुभूतियों के बावजूद लेखक अभी अपनी आस्था के आधार खोज रहा है। जितना जीवन की गति की तीव्रता का आभास 'मैला आँचल' में

होता है, उतना उसकी गम्भीरता और स्थिरता का नहीं। नये जीवन के दबाव ने मेरीगंज गाँव में उथल-पुथल मचा दी, जीवन के पुराने मान चरमरा उठे, ढहने लगे, नये सामाजिक तत्त्व ऊपर उभरे, नयी मान्यनाएँ बनती-भी जान पड़ी। पर फिर ? लगता है लेखक को भी आगे का रास्ता नहीं मानूम। क्या यह वही रास्ता है जो प्रशान्त के लिए ममता और कमनी ने तय कर दिया है—मेरीगंज छोड़कर पटना जाने का ? तो फिर मेरीगंज ? इसका कोई उत्तर नहीं है। यह ठीक है कि उसका उत्तर देने की अनिवार्य जिम्मेदारी लेखक पर नहीं है। यहाँ तक का हाल उसने जैसा बना, वैसा कह सुनाया। साथ ही यह तो सर्वथा अनावश्यक था, बल्कि घातक होना, कि लेखक कोई उत्तर गढ़कर सामने रखता। किन्तु इससे इस वान की सच्चाई में कोई अन्तर नहीं पड़ता कि उसकी दृष्टि में जितनी सरसता और आत्मीयता है, जितना कवित्व है, उतनी प्रौढ़ता और परिपक्वता नहीं। इसी से अन्त तक पहुँचते-पहुँचते मेरीगंज की घटनाएँ जैसे लेखक के नियन्त्रण से बाहर चली जाती हैं और लगभग स्वतन्त्र-सी इधर-उधर टकराती रहती हैं। फलस्वरूप विस्तार बढ़ जाता है और शिथिलता आने लगती है।

कुल मिलाकर जो घात भाववस्तु के बारे में कही गयी है वही इस उपन्यास के शिल्प के बारे में भी सही है। उसके शिल्प में नवीनता है। विभिन्न भावों, मनोदशाओं और घटनाओं को तथा बहुत-से व्यक्तियों और समूहों के कार्यों और भावयोगों को एक नये ढंग से बार-बार 'टैलेस्कोप' करने की पद्धति से एक साथ ही गति का और स्थिरता का, दूरी का और समीपता का, प्रभाव उत्पन्न होता है। पूरा उपन्यास एक फ़िल्म-जैसा लगता है जिसके पार्श्व-संगीत में मादल और ढोल और ओक-गीतों के मादक स्वर निरन्तर सुनायी पड़ते रहते हैं। किन्तु विलक्षणता के बावजूद, शिल्प में प्रयोगात्मकता अधिक है और कोई प्रभाव टिकने नहीं पाता। एक तसवीर बनती है और मिट जाती है, फिर दूसरी बनती है और वह भी मिट जाती है। एक सीमा के बाद यह प्रक्रिया भाव-प्रक्षेपण में बहुत सहायक सिद्ध नहीं होती। लगता है मानो समूचा उपन्यास अनगिनती रेखाचित्रों का पुंज हो, जो एक के बाद एक आते हैं और चले जाते हैं। कथा-प्रवाह में मूत्र का अभाव लगता है। ऐसा लगता है कि विभिन्न भाव एक बड़े भारी वाद्यवृन्द के असंग-अलग वाद्य हों, जिनकी स्वर-संगति अपनी-अपनी जगह ठीक होने हुए भी उनके सम्मिलित प्रवाह में समन्वय नहीं है। लगता है, कुछ बिबादी स्वर लग रहे हों, अपना कुछ मवादी स्वर ध्वनियों की विविधता में कहीं सो गये हों। शायद यही कारण है कि बहुत-से पाठकों को इसे पढ़ने में रोचकता का अभाव लगा। यद्यपि ने शिवायत की कि उसे अन्त तक पढ़ सकना कष्टमाध्य था, बीच ही

में मन ऊब जाता था। माधारण पाठक की यह प्रतिक्रिया लेखक के लिए चेतावनी है कि शिल्प-विधान में नवीनता ही सब-कुछ नहीं है। इस बात का विवेक भी बहुत ही आवश्यक है कि नवीनता किन सीमा के बाद प्रेषणीयता को नष्ट करने लगती है।

शिल्प-सम्बन्धी चर्चा के सिलसिले में इस उपन्यास की भाषा और आचलित्व पर भी थोड़ा-भा विचार आवश्यक है। इसमें तो कोई सन्देह नहीं कि लेखक शब्दावली को विशिष्टता के निर्माण में सफल हुआ है। 'मैला आँचल' के मेरीगज की आत्मा की बधा समूचे उत्तर भारत के गाँवों की प्राण-गाथा होने हुए भी, बाह्य रूप की दृष्टि से मेरीगज चाहे कोई गाँव नहीं हो सकता, वह पूर्णतः एक विशेष गाँव ही है जिसका प्राकृतिक परिवेश जिनना भिन्न है, उसके निवासियों का आचार-व्यवहार और भाषा भी उतनी ही विशिष्ट है। यह अपने-आप में एक महत्वपूर्ण सफलता है, क्योंकि यह स्थानीय उपन्यास की व्यापक सप्रेषणीयता में बड़ी बाधा डालती है, ऐसा नहीं लगता।

भाषा-सम्बन्धी स्थानीय प्रयोगों को लेकर अवश्य एक आशंका है कि लेखक उसी में उसमकर अपने क्षेत्र को सीमित न कर ले। इस सम्बन्ध में शायद एक बात कही जा सकती है कि सीमित मात्रा में शब्दों के ये स्थानीय रूप तो स्वीकृत हो सकते हैं जो उनके मूल रूप के अपेक्षाकृत इनने समीप हैं कि मूल रूप पाठक को नुरन्त सूझ जाय, जैसे 'गम्ही महात्मता', 'जवाहिरलाल', 'डागडर' इत्यादि। किन्तु जो रूप इनने स्थानीय हो कि उनकी समझने के लिए पीछे की हुई तात्पर्य देखने की आवश्यकता पड़े, उनका प्रयोग यदि न हो तो शायद अधिक उपभोगी होगा। जैसे जो लोग देहात के जीवन से एकदम अपरिचित हैं उन्हें विभिन्न श्रियाओं और वस्तुओं के नामों के ही ऐसे अनगिनती शब्दों का सामना करना पड़ेगा जो उनके लिए सर्वथा अपरिचित हैं पर जिन्हें निवासता नहीं जा सकता। वास्तव में इस प्रश्न पर भी कोई नियम बनाना असम्भव है। लेखक का कलात्मक बोध ही उसकी कसीदी हो सकता है।

'मैला आँचल' हिन्दी उपन्यास जगत में एक धूमकेतु की भाँति प्रकट हुआ था, इसमें तो कोई सन्देह नहीं। इसलिए यह स्वाभाविक ही था कि उसके बारे में पहली प्रतिक्रिया बड़ी प्रबल हुई और अधिकांश पाठक और समीक्षक उसकी नवीनता के ऊपर में बह गये। इसलिए यह भी अनिवार्य था कि उसकी तुलना प्रेमचन्द और 'गोदान' से की गयी। इसी के फलस्वरूप शायद अब दूसरी प्रतिक्रिया यह है कि वास्तव में उपन्यास में इतना अपूर्व कुछ भी नहीं है। शायद ये दोनों ही धारणाएँ एकांगी और गलत हैं। मूलतः यह

‘मैला आंचल’ के लेखक के साथ भी अन्याय है और प्रेमचन्द के साथ भी। ‘गोदान’ और ‘मैला आंचल’ में साम्य केवल ऊपरी है। दोनों उपन्यासों का न केवल युग भिन्न है बल्कि दोनों की मूल भाववस्तु भी भिन्न है। और दोनों के लेखकों के व्यक्तित्व की प्रौढ़ता में तो घरनी-आसमान का अन्तर है। जैसा ऊपर कहा ही गया है, ‘मैला आंचल’ में युगजन्य दबाव के फलस्वरूप तीव्रता से बदलते हुए ग्राम की गति का चित्र अवश्य है, पर उसमें ‘गोदान’ जैसी वह ‘क्लासिक’ तसवीर नहीं है, जो युगों तक मिटती नहीं। ‘मैला आंचल’ के पात्र एक युग की उपज हैं, जो जितनी तेजी से आते हैं उतनी ही तेजी से गतिचक्र में विलीन भी हो जाते हैं। ‘गोदान’ के होरी और धनिवा अजन्ता के भित्ति-चित्रों की भांति हैं, जो सैकड़ों वर्ष बाद भी उतने ही प्राणवान और जीवन्त बने हुए हैं। क्योंकि उनकी प्रेरणा का स्रोत क्षणिक नहीं, मूलभूत और युग-युगव्यापी है।

वास्तव में ‘मैला आंचल’ का महत्त्व नये दिशा-दर्शन में था, हिन्दी के इस या उस लेखक से श्रेष्ठतर होने में नहीं। उसकी विशिष्टता इस बात में थी कि वह राजनीतिक फ़ार्मूलों और सिद्धान्तों की मारामारी तथा खून-ख़च्चर से हटाकर फिर से हमें ग्रामवासिनी भारतमाता के भैसे, धूल-भरे, श्यामल आंचल तले, आँसू से भीगी हुई धरती पर लहलहाते हुए प्यार के पीपों की ओर खींच ले गया, जहाँ आपाठ के बादल मादल बजाते हैं, बिजली मावती है और पुरखैया के झोंकों के साथ सेतों में जिन्दगी भूम उठती है।

साधारण की प्रतिष्ठा : 'यह पथ बन्धु था'

पिछले अध्यायों में आधुनिक हिन्दी उपन्यास में व्यक्ति और परिवेश के संपात, व्यक्तित्व की आन्तरिक सार्थकता की खोज और बाह्य जीवन के बाह्यारमक-मयीत्तरमक प्रस्तुतीकरण का अन्वेषण किया गया। एक स्तर पर उससे लेखक द्वारा जीवन के सपार्थ को रोमैटिक दृष्टि, भावुकता या भावना-प्रधानता के बजाय तीक्ष्ण, बन्हात्मक संघर्ष और निर्ममता से देखने का प्रयास ही सूचित होता है। इसी सपार्थोन्मुख अभियान का एक अन्य पक्ष है साधारण-से-साधारण जीवन के सपार्थसम्भव सहज और दैनन्दिन पक्षों के सहारे ही गहनतम सत्य से साक्षात्कार का प्रयास। इन दिशा में नरेण मेहता का 'यह पथ बन्धु था' एक उत्तमनीय पद्यविज्ञ है। उसमें आज के हिन्दी उपन्यास की कई विशिष्टताएँ विभिन्न रूपों में तथा विभिन्न पारस्परिक अनुपात और मन्तुलन में मौजूद हैं ही, किसी हद तक कसारमक उपलब्धि के स्तर पर भी अभिव्यक्त हो सकी हैं। उसमें एक युग के सामाजिक और राजनीतिक जीवन के मूल्यों और मान्यताओं की पृष्ठभूमि में वैयक्तिक जीवन का सवेदनशील और आरमीयतापूर्ण चित्र है जो भाव-सकुल और तीखा भी है और सयत भी।

'यह पथ बन्धु था' में मालवा के एक छोटे-से कस्बे के अत्यन्त साधारण सरकारी शिक्षक श्रीधर ठाकुर की कथा है। श्रीधर के भीतर कोई बड़ी प्रेरणा या महत्वाकांक्षा नहीं, कोई बड़ा स्वप्न या कोई गहरी बेचैनी या कर्मठता नहीं। पर अपनी घोर साधारणता में भी उसके भीतर आत्म-सम्मान है, गहरी नैतिकता है, चाहे साधारण ही सही, किन्हीं आदर्शों में आस्था है। आत्म-सम्मान का यह मूल उसे कस्बे के, और परिवार के, अत्यन्त सीमित सकीर्ण वातावरण में से दन्तौर और काशी के जनसंकुल, गहरी तथा उपल-पुल से भरे वातावरण में खींच लाता है। उसने अपने राज्य का एक

यह पथ बन्धु था (१९६२)—लेखक : नरेण मेहता, प्रकाशक : हिन्दी प्रत्य रत्नाकर प्रा० लि०, बम्बई; पृष्ठ ५९५।

इतिहास निम्ना या त्रिवर्षी प्रसंगा होती है, पर इसी में विनाशीय अधिकारियों को उगते ईर्ष्या भी। उस पर राज्य के मामलों का वर्चस्व सम्मानपूर्वक उन्मेष न करने का आग्रह लगाया जाता है और छत्र में आश्रयक संगोपन करने की माँग की जाती है। जब श्रीधर इसके लिए नैवार नहीं होता तो उगतें त्यागपत्र देने को कहा जाता है। नौकरों में त्यागपत्र देने पर उसके मामले जीवनयापन का कोई अन्य साधन नहीं। उसकी पत्नी और तीन बच्चे हैं, पुत्र माना-पिता है, और परिवार की अवस्था अत्यन्त विपन्न है। श्रीधर कुछ धिक्कर नहीं कर पाता और अन्त में एक प्रारण की आन्तरिक विवशता के कारण वह एक रात नृपचाप इसी में कुछ कटे-मुंटे बिना ही, घर छोड़कर इन्दौर चला जाता है। यहाँ वह राजनीति में, आनकवादी कार्यकर्ताओं के साथ, पड़ जाता है और अपने लिए कोई काम नहीं जुटा पाता। इसी स्थानियता वह घर भी कोई समाचार नहीं भेजता। कुछ समय बाद उसे इन्दौर भी छोड़ना पड़ता है, और तब वह काशी जाकर रहता है जहाँ वह पहले कार्यकर्ता आन्दोलन में, तथा फिर बाद में अपने आनकवादी सम्पर्कों के कारण, तेरह-बौद्ध बर्ष जेल काटता है। छूटने पर 'शस्त्रनाद' नामक एक साप्ताहिक पत्र निकालना है तथा अन्य राजनीतिक साहित्यिक कार्यों में भी भाग लेने का प्रयास करता है। पर राजनीतिक और साहित्यिक जीवन की धुड़ दलबन्धियों के कारण, और मूलतः अपने व्यक्तित्व की अव्यावहारिकता और निष्क्रियता के कारण, तथा किसी तीव्र महत्वाकांक्षा अथवा आन्तरिक प्रेरणा के अभाव में, वह न तो कुछ कर पाता है, न कुछ भी बन पाता है। अन्त में पचीस बर्ष बाद असफल, पराजित, दूटा हुआ वह अपने घर लौट आता है। इतने दिन उसने घर से कोई सम्पर्क नहीं रखा और वह नहीं जानता कि इस बीच उसके माता-पिता मर चुके हैं; दोनों भाई मकान का बँटवारा करके अलग हो चुके हैं; पत्नी सरस्वती यक्ष्मा की अन्तिम अवस्था में है; दोनों लड़कियों के विवाह हो चुके हैं, पर एक सास-ससुर के अत्याचार के कारण पंगु और परिवर्तित होकर अपनी माँ के साथ ही रहती है। श्रीधर के घर पहुँचने के बाद ही पत्नी की भी मृत्यु हो जाती है और पंगु पुत्री अपने नाना के घर चली जाती है। श्रीधर अब अपने घर आकर भी अकेला है। उसके जीवन के नये अध्याय का प्रारम्भ एक राज्य का इतिहास लिखने के कारण हुआ था, अब वह मानव का इतिहास लिखने का सक्लप करता है।

इस कथा-सूत्र से सम्भवत यह स्पष्ट है कि 'यह पंच बन्धु या' में मूलतः व्यक्ति की जीवन-यात्रा को ही उसके विभिन्न आयामों में चित्रित किया गया है। पर यह व्यक्ति विभिन्न सूत्रों से अपने परिवेश से जुड़ा हुआ है; वह उसकी उपज भी है और उसको जाने-अनजाने, न्यूनाधिक मात्रा में प्रभावित भी

करता है। उपन्यास में श्रीधर के व्यक्तित्व को, उनकी आन्तरिक गठन और उसकी परिणति को, उनके परिवेश के विभिन्न गुणों के माप जोड़कर रखा गया है, मनोविश्लेषणशास्त्र या समाजविज्ञान के स्तर पर नहीं, निम्नमान मानवीय स्तर पर। श्रीधर का जन्म एवं अत्यन्त कुमीन घासिक, निष्ठावान राष्ट्रप्रेम-परिवार में हुआ है जो क्रमशः अत्यन्त विपन्न हो गया है। पिता कीर्तनिया है, भागवत बोलने हैं और आचार्यवान मयभी व्यक्ति हैं, माता भी बेसी ही हैं। श्रीधर मंडला पुत्र है जिसने माता-पिता की शानीनता, मयम, आस्था, निष्ठा सभी-बुल पाया है। उनकी पत्नी मन्मथनी भी एक पौ-लिते सुमंस्तुत परिवार की लरही है, श्रीधर-जैसी ही, मदनशील, आस्थावान, उदार। इनके विपरीत श्रीधर के दोनों भाई और उनकी पत्नियाँ अत्यन्त आत्मकेन्द्रित, स्वार्थी और दुनियादार हैं, दुष्ट, क्रूर और आदर्शहीन। श्रीधर का मूल व्यक्तित्व परिवार के इन्हीं प्रभावों में निर्मित है। पर उनके बचपन में एक और भी सुकुमार प्रभाव है, स्थानीय मराठा मरदार बाला साहब की पुत्री इन्दु का, जो उम्र में श्रीधर से दस साल बड़ी थी। जब श्रीधर दस साल का था तभी उसका क्रूर पुता में विवाह हुआ और वह चली गयी। पर सात में दस वर्ष तक की कच्ची, प्रभावशील, सुकुमार आयु में इन्दु के साथ उसका घनिष्ठ सम्पर्क रहा और इन्दु के व्यक्तित्व की गहरी छाप श्रीधर में पड़ी। इन्दु का व्यक्तित्व आभिजात्य और मरलता, कलाप्रियता और विनामिता, स्वतन्त्रता और मानसिक दमन के अनेक अन्तर्विरोधी तरकों की उपज है। श्रीधर से उसे बड़ा गहरा स्नेह है पर उसके भाव में अतृप्त लामसा और बड़ी बहुत की दुलारपूर्ण ममता का बड़ा अनोखा मिश्रण है। सुखी इन्दु का सम्पर्क बालक श्रीधर को स्वप्नशील तो बना जाता है पर उसे किसी प्रकार की शक्ति नहीं देता, किसी प्रकार की गहरी मरलपमूलक तीव्रता उसके भीतर नहीं जगाना। श्रीधर के व्यक्तित्व के निर्माण में उसकी आजीवन निष्प्रियता, परावसम्बिता तथा निःस्वता में उसके किशोर जीवन के इन प्रभावों का गहरा योग है, जिसे बड़ी मूढमता से लेवक ने उपन्यास के प्रारम्भ में ही दिखाया है।

परवर्ती वयसकुल जीवन में श्रीधर के व्यक्तित्व के यही सब पहलू नयी परिस्थितियों के मघान में आते हैं। उसमें आत्मविश्वास और पहल का मभाव है और वह सहज ही दूसरों के लिए एक साधन बन जाता है। पर परिस्थितिबल वह अनायास ही विभिन्न राजनीतिक आन्दोलनों तथा साहित्य और पत्रकार जगत् की सकीर्ण दलबन्धियों में पड़ जाता है और विशन, मालिनी, रतना जैसे मवल व्यक्तियों के सम्पर्क में आता है। उपन्यास में व्यक्ति और परिवेश के दस संघान का भी विस्तृत प्रस्तुतीकरण है। यदि

बाह्य परिस्थितियों के सन्दर्भ और परिप्रेक्ष्य में श्रीधर के सामान्य जीवन की व्यर्थता स्पष्ट उभरकर सामने आती है, तो श्रीधर के सन्दर्भ में बदलने हुए मानवीय सम्बन्धों की, राजनीतिक, साहित्यिक और सामाजिक संस्थाओं और आन्दोलनों और व्यक्तियों की व्यर्थता, अमानुषिकता, निस्संगता भी उतनी ही तीव्रता से उभरकर आती है। जीवन के दोनों पक्ष एक-दूसरे पर आलोचनात्मक टिप्पणी करते-जैसे जान पड़ते हैं। आन्तरिक जीवन तथा उपलब्धि अथवा अनुपलब्धि के साथ बाह्य परिवेश के इस निरन्तर सम्बन्ध और संघात के कारण, उनके बीच एक प्रकार के निरन्तर सन्तुलन के कारण, 'यह पय बन्धु था' को गहराई और व्यापकता दोनों ही मिलती है और यह उपन्यास आत्मकेन्द्रिता अथवा बाह्यकेन्द्रिता दोनों प्रकार की एकांगिताओं से किसी हद तक बच सका है। उसमें प्रस्तुत मानव-स्थितियों में एक साथ ही भावगत ऊष्मा भी है, और बाह्य यथार्थ की प्रामाणिकता भी, जो उन्हें अपने स्तर पर पर्याप्त विश्वसनीय बनाती है।

व्यक्ति और परिवेश के संघात की अभिव्यक्ति 'यह पय बन्धु था' में एक और भी स्तर पर हुई है। यह जितनी श्रीधर की जीवनगाथा है उतनी ही उसकी पत्नी सरस्वती या सरो की भी। बल्कि कई दृष्टि से सरो की कथा कहीं अधिक एकाग्र, तीव्र, मार्मिक और कल्याणपूर्ण है। श्रीधर की भाँति ही सरो निरीह, भूक और सहनशील भी है, और साथ ही समर्पित तथा शांतिन भी। इसी कारण वह परिवार के भीतर रहकर अहस्पनीय त्रास पाली है और अगाध सीमाहीन समुद्र की भाँति जीवन की तीव्र पीड़ा को अपने भीतर ममाये रखती है। इस दृष्टि से 'यह पय बन्धु था' पुराने ढंग के मर्ममलिन परिवार के विघटन की भी कथा है, और उसकी चरबी में एक गुरुमार्, आस्थावान स्त्री के पूर्णतः विस जाने की कथा भी, जो भारतीय नारी के बिह्वन्तापूर्ण जीवन के एक समूचे युग को व्यापित करती है। भारतीय पारिवारिक जीवन की विश्रूलनता, अज्ञानता, बिह्वनि और अमानवीयता के ऐसे कार्गिक विष हिन्दी में बढ़ते कम हैं। प्रायः उनमें या तो एक प्रकार की मिडलान्वादिता अथवा आत्ममजगता होती है या फिर छिछली भावुकता। 'यह पय बन्धु था' के पारिवारिक जीवन के विष में निर्धम यथार्थपरकता जितनी है उतनी ही चनिष्ठ परिचय की आत्मीयता और वास्तविक विमूढ करणा भी। इसी में न तो उनमें कोई अतिनाटकीयता है, न कोई इतम भाववेश। हिन्दवी की अनगिननी छोटी-छोटी बानों में उसका माना-माना बुना गया है, फिर भी उसमें माधेयता की कमी नहीं; बल्कि उनमें स्पष्ट ही परिवार और उसके विघटन के परिप्रेक्ष्य में महत् मानव-आचरण और उसके मू्यों की बिह्वन्ता निहित है। एक प्रकार से सरो की कथा श्रीधर के और न

वा ही अन्य अर्धवृत्त है जो दोनों गिरी पर उमके पहले अर्धवृत्त से जुड़ा हुआ है और दोनों को मिलाकर ही पूर्ण वृत्त बनता है ।

महत्त्वपूर्ण बात यह है कि इस जीवनवृत्त में केवल बाह्य मध्य ही नहीं, आन्तरिक मध्य का उद्घाटन प्रमुख है । धीधर और सगे की द्वेज्वी सामान्य जीवन-मूल्यों की द्वेज्वी है । आज की दुनिया में सहज या साधारण होकर जीना बितना असम्भव है । कोई व्यक्ति यदि अपने छोटे-से घरे में छोटी-सी साधारण बोटि की ईमानदारी और सचाई से जीवित रहना चाहे तो यह भी बितना दुष्कर है ! अपने प्रति सच्चा और सहज होना जीवन-मरण के लिए अपर्याप्त ही नहीं, बल्कि एक प्रकार की अयोग्यता है । जीने के लिए, किसी प्रकार की सफलता, उपलब्धि या परिपूर्णता के लिए, आत्मविज्ञापन की अभीष्ट सामर्थ्य चाहिए । सामारिक सफलता श्रीमोहन, पुष्पके बहीम या ठाकुर सफलदीप नारायण सिंह को ही मिस सबती है । इनके-से-हसके और छोटे-से-छोटे स्तर पर भी किन्हीं मूल्यों के प्रति सजग और संवेदनशील होकर मुसी हो सजना प्रायः असम्भव है । 'यह पथ बन्धु था' में धीधर और सगे की अनिर्वचन, इन्द्र, मातिनी, विज्ञान, रतना सभी अपनी-अपनी आस्थाओं के लिए अपने-अपने स्तर पर मूल्य चुकाने हैं; यहाँ तक कि पैमेन, बीननियाजी, धीधर की माँ, गुणवल्ली—सबका जीवन एक-न-एक स्थल पर आकर पगु और व्यर्थ हो जाता है । इस दृष्टि से बड़ी गहरी उदासी और कष्टता सारे उपन्यास में परिगम्यता है । सहृदयता और सचाई के लिए, निष्ठा और ईमानदारी के लिए, वही कोई स्थान नहीं । दूसरी ओर इनके सारे व्यक्ति अपने प्रति, अपनी मान्यताओं के प्रति, सच्चे बने रहते हैं, टूट जाते हैं पर झुकते नहीं । यह निस्सन्देह परोक्ष ढंग से जीवन के मूल्यों में गहरी आस्था का संकेत देता है । इन सब ईमानदार व्यक्तियों का सफलता के लिए समझौता कर लेना वही अधिक निराशाजनक और दुर्भाग्यपूर्ण होता । मानवता का इतिहास एक स्तर पर ऐसे ही अनविनती साधारण लोगों की निष्ठा का और उस निष्ठा के प्रति समर्पित हो सजने का इतिहास है । वे ही, धीधर-जैसे लोग ही, उस इतिहास के निर्माता भी हैं और लेखक भी ।

जीवन के प्रति यह दृष्टिकोण निस्सन्देह सत्य के बड़े महत्त्वपूर्ण अंश को प्रकट करता है और उस हृद तक इस उपन्यास में बड़ी सहज कष्टता और भाव-सघनता है । पर साथ ही इसमें एक प्रकार का रोमैटिक सरलीकरण भी कहीं-कहीं है ही । जीवन उस प्रकार के दो-टुक सकेद और काले सान्चों में बँटा हुआ नहीं है जैसा इस उपन्यास में दीख पड़ता है । इन्सान की कही अधिक गहन और तीव्र द्वेज्वी इस बात में है कि व्यक्ति स्वयं ही अपना शत्रु होता है; प्रत्येक आदर्श, निष्ठा और मूल्य में ही उसका विलोम, उसका विरोधी

मैं अपना सम्पूर्ण भावावेग प्रकट करके जाती हूँ कि 'तुमि আমার শামী' तो इंग्लिशि की हस्तकी-भी भावुकता के बावजूद यह बार बार भावों का तूफान नहीं उठाए करता; बल्कि वह समूचा प्रसंग भी धीपर के जीवन की कल्पना को ही रेखांकित करता है। सामान्य में धीपर बहुत-से असाधारण व्यक्तियों के सम्पर्क में आकर भी, बहुत सारी असाधारण और असामान्य परिस्थितियों में पड़कर भी महज ही साधारण और सामान्य बना रहता है। भावनिरेक उससे भीतर है ही नहीं; बल्कि बहुत बार तो मन्देह होता है कि कोई भाव है भी या नहीं।

एक बार रतना ने जान करने-करते हल्का-सा उत्तेजित होने पर धीपर कहा है :

"मैं तो अपने को कुछ भी नहीं कर पाता। कभी-कभी तो यह भी अनुभव नहीं हो पाता कि मैं हूँ, और तब मुझे क्या करना चाहिए..." नहीं, मेरी कोई उपादेयता नहीं है—कही भी और कभी भी।"

लेखक ने बार-बार कई प्रकार से धीपर के व्यक्तित्व के इस पक्ष का उल्लेख किया है। जैसे :

"ठीक अपनी आदत के अनुसार कि जब वे कुछ करते हैं या मुनते हैं तब बिल्कुल अनासक्त, विदेह बने बस कर रहे होने या मुन रहे होने हैं। जैसे उनसे कोई सम्बन्ध नहीं है। शायद इसीलिए उन्हें किसी बात का दुख नहीं होता, या व्यक्त नहीं हो पाता।"

"उन्हें क्रोध आना चाहिए था लेकिन उन्हें वेद हुआ। चुनौती अनुभव करने पर ही तो क्रोध आता है? और धीपर बाबू कभी क्रोध नहीं करते क्योंकि प्रायः चुनौती नहीं अनुभव करते।"

"पता नहीं क्यों धीपर बाबू में कभी असन्तोष ऊपर उभरकर नहीं आ पाता। वे स्वयं ही कभी नहीं समझ पाते कि अगत्या वे चाहते क्या हैं? जब उन्हें प्रश्न करना होता है या उत्तर देना होता है—वे बस देखते रहते हैं। कही किसी चीज के प्रति कोई जिज्ञासा नहीं लगती।"

"उन्हे दुख नहीं परित्याग था, परचात्ताप था। अपने असफल होने पर नहीं, अपमानित होने पर। उन्होंने प्रत्येक बार समुद्र की रत्नाकरी सीमाओं में प्रवेश करने की भरसक चेष्टा की लेकिन कोई-न-कोई ज्वार उनके सारे कर्म को नगण्य सिद्ध कर हर बार किनारे ला पटक देता।"

धीपर के व्यक्तित्व की साधारणता का यह चौमटा लेखक ने प्रारम्भ से अन्त तक बड़ी सावधानी से धनाये रखा है—इतना कि कभी-कभी तो यही असाधारण लगता है। बल्कि कभी-कभी अस्वाभाविक और आरोपित लगता है। पर इसमें कही कोई छल नहीं है। बोध और अभिव्यक्ति दोनों ही

स्तरों पर लेखक उसके विषय में अपनी प्रामाणिकता गूँथ नहीं होने देता । इस कारण यह उसके कलात्मक संयम का एक अन्यतम आयाम भी है ।

ऐसा ही एक आयाम है सरो के जीवन की पीड़ा के चित्रण में । कई दृष्टि से वह अपूर्व नारी है जिसकी सहनशीलता की कोई सीमा नहीं । उसके पास शब्द नहीं हैं पर भाव इनने सघन और तीव्र हैं कि उनकी तुलना नहीं हो सकती । पच्चीस वर्ष बाद घर लौटने पर थीधर जब अपने कमरे में पहुँचते हैं तो देखते हैं :

"यही एक सकड़ी के सिंहासन पर उनके स्कूल के दिनों का चित्र रखा था जिसके सामने दीप जल रहा था तथा रेशमी पवित्रा (माता) से मण्डित था । सहसा थीधर बाबू अत्यन्त बिचलित हुए कि यही वह स्थान है जहाँ बैठ कोई उन्हें अहोरात्र पुकारता रहा है । अँधेरे में कहीं भटक न जाये इसलिए दीया लोकर किये रहा है । पता नहीं कहीं ठौर मिलता है कि नहीं इसलिए इस छोटे सिंहासन को विश्व बना दिया उस व्यक्ति ने ।"

इस प्रतीति के पीछे दुःख और पीड़ा के साथ-साथ एक समर्पित जीवन की पूरी गाथा है जो अपनी निष्ठा में सचमुच महिमामयी है । उसी रात को इतने लम्बे अन्तराल के बाद मिलने पर सरो जो कुछ थीधर से कहती है, उसकी भावसिक्तता और कथना, अतिरेकहीन संयमित कथन की दृष्टि से हिन्दी-लेखन में बेजोड़ है ।

वास्तव में इस समय के कारण ही समस्त उपन्यास में, उसके सारे प्रसंगात्तरों के बावजूद, भावुकता और रोमांटिक मोह के बावजूद, एक कलात्मक अव्यक्ति बनी रहती है । स्वयं कथा में, उसमें उलझे हुए पात्रों के व्यक्तित्वों में, ऐसे बहुत-से स्थल हैं जिनमें नाटकीयता और अतिरेकता की पूरी-पूरी सम्भावना है । पर लेखक उसके फन्दे में प्रायः नहीं पड़ता और हर बार उस मोह को बचा जाता है । उल्का-जैसे व्यक्तित्व भी थीधर के जीवन में जैसे अनायास आते हैं वैसे ही अनायास निकल भी जाते हैं । अतिरेक का अभाव और अल्प कथन हिन्दी-लेखन में इतना विरल है कि इस उपन्यास में वह अनोखा और आश्चर्यजनक लगता है । उसकी कलात्मक तटस्थता ही उसे कृतित्व के विशिष्ट स्तर पर उठा देती है ।

इस उपन्यास की एक अन्य विशिष्टता है उसकी आत्मोपमा, उसकी भाव-वस्तु के साथ लेखक का घनिष्ठ परिचय । परिचित अनुभूति-क्षेत्रों की सीमाएँ छोड़कर कल्पना-लोकों में विचरने का किञ्चोर प्रयत्न उसमें बहुत ही कम है । मालिनी-जैसे पात्रों को छोड़ दें तो अधिकांश व्यक्ति बड़ी संवेदनशीलता और सहानुभूति के साथ अंकित किये गये हैं । उनके बहुत-से पक्ष नहीं खुलते, पर जितने खुलते हैं वे विश्वसनीय लगते हैं । थीधर के माता-पिता का अवनत बड़ी

गमना में हुआ है; इसी प्रकार श्रीमोहन-गाविनी का बड़ी तीव्रता गुण में। इस दृष्टि की गमने के प्रति भीमाहीन श्रुति अमानुष होकर भी अनिरञ्जित नहीं लगनी। ठाकुर गजमदीय नागयन्त्रिह, गमनेवावन बाबू आदि चरित्रों में एकांगिता के वाक्जुद आन्तरिक संगति मौजूद रहती है। 'यह पय बन्धु था' के व्यक्ति और स्थितियों में कही-कही तो यह स्वाभाविकता इस हद तक है कि गमना है लेखक उनमें अत्यधिक मग्न है, कलाकार के रूप में उनमें अपने को बिना नहीं कर सका है, उनमें पर्याप्त तटस्थ नहीं हो पाया है। यह स्थिति इस उपन्यास को और भी संयमित होकर अधिक गहन और तीव्र होने से रोकती है, इसमें सन्देह नहीं। पर वह संयमित इनकी अपेक्षा भी नहीं है कि अपने स्वर पर इस उपन्यास को महत्वपूर्ण कलाकृति न होने दे। भावनाशीलता और संयम का यह सन्तुलन अपने-आप में ही कोई नगण्य उपलब्धि नहीं है।

इस संयम और सन्तुलन का प्रभाव अनिवार्यतः उपन्यास के शिल्प पर भी पड़ा ही है। बल्कि शिल्पगत संयम के बिना उसकी उपलब्धि ही सम्भव नहीं। किन्तु उसके शिल्प की विशिष्टता उसकी सरलता में है, किसी तीव्र प्रयोगात्मकता में नहीं। उसके वर्णनों में, कथा के सम्बन्ध सूत्रों में, प्रवाह है, निरन्तरता है, और बीच-बीच में तीव्र गहनता भी। इस दृष्टि से उसका वर्ण 'शेखर : एक जीवनी' से मिलता-जुलता है। इसी प्रकार स्थितियों और व्यक्तियों को प्रस्तुत करने में गायद अनजाने ही विसृष्टता का बड़ा प्रभावपूर्ण उपयोग हुआ है। विशन और श्रीधर, रतना और मालिनी, इन्दु और सरो, सरो और सावित्री, कान्ना और गुणवन्ती आदि पात्रों में बड़ी रोचक विभिन्नता है और वे जैसे एक-दूसरे को अधिक रूपायित होने में सहायक होते जाते हैं। विभिन्न कथामूर्तियों को भी कुशलता से एक-दूसरे से सम्बद्ध रखा गया है। प्रकृति और जन-जीवन दोनों के वर्णनों में बड़ी मूर्धमता, काव्यात्मकता और चित्रात्मकता है। बीच-बीच में काव्य-सुलभ बिम्ब आकर विसरे हुए भावसूत्रों को जैसे अनायास ही केन्द्रीभूत और आलोचित कर जाते हैं। 'यह पय बन्धु था' में एक विशेष प्रकार की आंचलिकता भी है जो महज-स्वाभाविक परिवेश के रूप में आती है, आक्रामक रूप में नहीं। वह साधन है, साध्य नहीं। इसलिए रचना के समग्र प्रभाव को बढ़ाती है, उसकी प्रेषणीयता को मीमित नहीं करती।

किन्तु इन सारी बातों के वाक्जुद शिल्प के स्तर पर उपन्यास में कुछेक शिथिलताएँ बड़ी तीव्र हैं; जैसे उपन्यास के अन्त को ही सीजिए। 'मनुष्य के इतिहास' की व्याख्या में सम्बन्धित भावुकता का उल्लेख पहले किया गया है। पर वास्तव में उस चर्चा की उस स्थल पर मार्गकता ही क्या है? मूलतः वह अनावश्यक और अनर्गल लगता है, विचारों की दृष्टि से छिछला तो है ही।

बल्कि वह उसके ठीक पहले की भाव-सीधता को नष्ट कर देता है। इसी प्रकार पूर्ववलोकन (पलेश बैंक) पद्धति का भी बहुत अधिक और अनावश्यक उपयोग हुआ है। रात को छत पर बैठकर विज्ञान जिस प्रकार घातिनी की कथा सुनाता है, वह बहुत विश्वसनीय नहीं लगता। और फिर उपन्यास का काल-प्रवाह ! उसमें कई भूलें भी हैं, असंगतियाँ भी हैं, और वह प्रायः आरोपित भी लगता है। ऐतिहासिक घटनाओं से काल्पनिक व्यक्तियों या स्थितियों को जोड़ते समय बड़ी सावधानी की आवश्यकता होती है। उसके द्वारा जितनी आसानी से किसी बात को विश्वसनीय बनाया जा सकता है, उतनी ही आसानी से पूर्णतः मिथ्या और सन्दर्भहीन भी। इसके प्रति पर्याप्त सजगता इस उपन्यास में नहीं बरती गयी है।

इसी प्रकार इस उपन्यास की भाषा, नरेश मेहता के अपने अन्य लेखन की तुलना में बहुत-कुछ सुधरी होने पर भी कई जगह बहुत खटकती है। क्रियापदों-सम्बन्धी कृत्रिमता और अराजकता तो है ही, मिथिल वाक्यांश और अशुद्ध तथा अनुपयुक्त प्रयोग भी बहुत हैं। इन बातों के अतिरिक्त उसमें पानानुकूल भाषागत मधार्थवादिता बड़ी अजीब लगती है। इसमें कुछ मराठीभाषी पात्र बीच-बीच में मराठी बोलने लगते हैं, बंगलाभाषी पात्र बंगला-हिन्दी या बंगला बोलते हैं; पारसी मिसेज ऐसची वन्वइया हिन्दी के अलावा गुजराती बोलती हैं, कुछ बनारसी लोग भोजपुरी या उनकी हिन्दी मिश्रित खिचड़ी बोलते हैं। इस दृष्टि से मालवा के ती सारे पात्रों को मालवी ही बोलनी चाहिए थी। इस प्रकार के भाषागत प्रयोगों में न केवल सगति नहीं है, बल्कि बीच-बीच में उनमें बड़ी भूलें भी हैं, विशेषकर बंगासी पात्रों की बंगलानुकूल हिन्दी में। उदाहरण के लिए, 'होम आपको बहुत खोजा' में 'होम' सही नहीं है। बंगाली 'हाम' कहता है, 'होम' नहीं, क्योंकि बंगला में 'अकार' का ही 'ओकार' होता है, 'आकार' का नहीं। या कि 'आपनी श्रीधर बाबू आशेन ?' में 'आशे' या 'आशेन' सही नहीं है। इस तरह के और भी प्रयोग हैं। लेखक को बहुत-से बंगला शब्दों, वाक्यांशों, या सम्भवतः बंगला भाषा या बंगाली मात्र से कुछ अतिरिक्त मोह है, ऐसा कई प्रकार से उसकी रचनाओं में प्रकट होता है। किसी समय अथवा समर्थता का भी लेखक के लिए ऐसा कोई मोह या आग्रह नहीं बहुत शोभनीय नहीं हो सकता। वह अनिवार्य रूप से रचना के स्तर को गिरा देता है।

फिर भी, यह अराजकता होते हुए भी, कुल मिलाकर 'यह पथ बन्धु था' की भाषा में निस्सन्देह अपना एक विशेष प्रकार का स्वरूप और सीधत्व अवश्य है। पूरी गंती में एक प्रकार की पुरानेपन की गूँज-जैसी है जो कथा के बाल और विषय के अनुरूप और अनुबून होने के कारण अच्छी लगती है। साथ

ही यह आजकल के तीमे, चटक, नुकीले गद्य से भिन्न है, जिसमें दृष्टिम नवीनता भी बचकर प्रकृत और अछूने जीवन के मांगेपन का स्वाद है। जहाँ वह प्रयोगात्मकता में आक्रान्त नहीं है, वही उसमें बड़ी तीव्रता और सघनता भी है और आरपीयनाजग्य निश्चल मार्मिकता भी, जो इतनी विरल होने के कारण और भी अठूठी और अनुपम लगती है। एक प्रकार से इस उपन्यास की भाषा की शिथिलताओं की चर्चा इसीलिए अधिक आवश्यक है कि अधिकांशतः वह इतनी सशम और तीक्ष्ण है।

अन्त में यह कहा जा सकता है कि 'यह वष बन्धु वा' हिन्दी-उपन्यास की उपलब्धि के एक नये शिखर का सूचक रहा है। स्वयं नरेश मेहता के अपने कथा-साहित्य में, विशेषकर 'दूबते मस्तूल' के पाठक के लिए, तो वह एक लगभग अविश्वसनीय मुक्त आश्चर्य था। उसमें एक लम्बे सामाजिक और साहित्यिक अभिव्यक्ति के युग को रूपायित करने का और परम्परा और सम-कालीनता के बीच एक नयी समन्विति, एक नये सन्तुलन की खोज का प्रयास है। उसमें अनुभूति और अभिव्यक्ति दोनों ही स्तरों पर एक ऐसा आन्तरिक सामंजस्य है जो हिन्दी के कथा-साहित्य के एक नये आयाम का सूचक है।

द्वन्द्व-आत्मकता की खोज : 'बूंद और समुद्र'

अमृतनाथ नागर का 'बूंद और समुद्र' घटनाओं और चरित्रों के चारों ओर घुमा हुआ ऐसा उपन्यास है जिसे एक प्रकार से प्रेमचन्द की परम्परा में माना जा सकता है। प्रेमचन्द मूलतः सामाजिक परिस्थितियों और समस्याओं पर, व्यक्ति के जीवन के साथ उनके प्रकट गघात पर, इस देने देने, और उसी परिप्रेक्ष्य में मनुष्यों के बाह्य आचरण के चित्रण द्वारा उनके मानसिक सघर्ष और मैनिक अन्तर्बुद्ध का अंकन करने थे। उन्होंने मुख्यतः व्यक्ति के जीवन के सामाजिक अंश को ही अपनी व्यापक और अशेष सहानुभूति द्वारा पहचाना और चित्रित किया है। उनकी रचनाओं में सहानुभूति की यह व्यापकता जितनी मिलती है, व्यक्ति की निजस्व भावनाओं और पीड़ा की गहराई उतनी नहीं मिलती। किन्तु उनके परवर्ती उपन्यासकारों का ध्यान व्यक्ति की ओर भी गया। उन्होंने समझा कि समाज मूलतः व्यक्ति की अधिकतम आत्मोपलब्धि और आत्म-अभिव्यक्ति का ही साधन है, और सामाजिक समस्याएँ इसीलिए महत्वपूर्ण हैं कि वे मनुष्य के इस चरम उत्कर्ष, उसकी सार्थकता के चरम प्रतिफलन, के साथ जुड़ी हुई होती हैं—उसमें बाधा बनती है अथवा सहायक होती है। साथ ही व्यक्ति भी समाज में रहकर अपने व्यापक उत्कर्ष के उद्देश्य से अपने तात्कालिक, क्षणस्थायी और क्षुद्र स्वार्थों का परित्याग करता है और इस भाँति अपनी आत्मोपलब्धि के, अपने व्यक्तित्व के, पूर्णतम विकास का मार्ग अधिक प्रशस्त करता है। व्यक्ति की ऐसी महत्ता प्रेमचन्द के युग तक हमारे सामाजिक जीवन में ही स्पष्ट नहीं थी। इसलिए उस युग के साहित्य में भी व्यक्ति के इस रूप का, समस्या के इस पक्ष का कोई चित्र नहीं मिलता, न उसकी समझने अथवा सुलझाने की चेतना ही दीखती है।

प्रेमचन्द के परवर्ती कथाकारों ने कई रूपों और स्तरों पर इस कमी को पूरा करने का यत्न किया। वे या तो व्यक्ति के केवल निजी आन्तरिक जीवन

का अनुसन्धान करने में लगे, या फिर सामाजिक और व्यक्तिगत समस्याओं को एक प्रकार से समानान्तर अथवा परस्पर-सम्बद्ध मानकर उनके बीच प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष सूत्रों की खोज करने में। फलतः एक ओर व्यक्ति के आचरण और उसके अन्तःसर्प के अध्ययन में अधिक तीव्रता और गहराई आयी, और दूसरी ओर सामाजिक समस्याओं को भी एक नयी सार्थकता और उनके चित्रण को एक नयी गम्भीरता प्राप्त हुई। 'बूंद और समुद्र' इसी भ्रूखला का बड़ा उल्लेखनीय उपन्यास है, जिसका प्रकाशन १९५६ में हुआ। उसकी दुनिया भी वैसी ही व्यापक, विस्तृत और जनसकुल है जैसी प्रेमचन्द के उपन्यासों में हुआ करती थी। किन्तु साथ ही उसमें व्यक्ति-मन की एकान्त निजी भावनाओं, कुण्डाओं, उत्पत्तियों और आरम्भसर्प को समझने का भी बड़ा सच्चा प्रयत्न दिखायी पड़ता है। इसमें कोई भी सन्देह नहीं कि महरी जीवन के विभिन्न स्तरों के, विशेषकर निम्न और उच्च मध्यवर्ग के, अथवा किसी हद तक सुसम्पन्न वर्गों के भी, जीवन का ऐसा सूक्ष्म और बहुमुखी, किन्तु साथ ही अधिक-से-अधिक सहृदयतापूर्ण, रूपायन हिन्दी-उपन्यासों में बहुत कम ही देगने को मिलता है। 'बूंद और समुद्र' में एक पूरे नगर, एक पूरे साम्राज्य, जीवन के कुण्डक महत्त्वपूर्ण वर्ष सजीव हो उठते हैं। उसमें जहाँ एक ओर परम्परागत जीवन-पद्धति, रीति-रिवाज, आचार-व्यवहार, विचार-विवेक का, पुरानी चाल के लोगों और उनकी जीवन-दृष्टियों का, सटीक चित्रण है, वहीं दूसरी ओर आधुनिक सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक शक्तियों, विचार-धाराओं और परिस्थितियों के फलस्वरूप उत्पन्न होने वाली जीवन-दृष्टियाँ, व्यक्ति और उनकी समस्याएँ, रहन-सहन, उत्पत्तियाँ आदि भी अधिक-से-अधिक व्यापकता में मौजूद हैं। एक ओर लार्ड, नन्दो, बच्ची, बल्वाणी, राजावहादुर इतरवादास, लाले दयाल, मनिषा जैसे लोग हैं, तो दूसरी ओर बनारसवा, बिचा, मोला गिवन, गजानन, महिपाल जैसे लोग भी हैं। जहाँ एक ओर भाई है पुत्रों बनाकर मरण मरण के उपयोग में पड़ता विश्वास करने वाले, एक स्तर पर अध्ययन मध्य-मरल किन्तु दूसरे स्तर पर अध्ययन उत्पन्न-भरे, प्राणियों की दुनिया है, वहीं हवाई जहाज से चले गिराकर चुनाव के आन्दोलन की मर्यादियाँ भी हैं। और साथ ही इन एक-दूसरे में सर्वथा भिन्न दुनियाओं की ओड़ने वाली कहियाँ भी कम नहीं हैं। बनेम, रामजी, मि० बच्ची, लाला गिरी ही कहियाँ हैं या इन दोनों दुनियाओं के बीच आर-पार खोजी हुई है।

एक प्रकार से 'बूंद और समुद्र' में इन दो भिन्न जीवन-पद्धतियों और जीवन-दृष्टियों का इनका विस्तृत और व्यापक, किन्तु एक ही तरह एक-दूसरे में सम्बद्ध चित्रण ही उपन्यास की महत्त्वपूर्ण विशेषता भी है और इसकी दुर्लभता भी। निम्नस्तर के लोग ने ऐसे कई सूत्र और सूत्रों

दोनों प्रकार के सूत्रों को उपस्थित करने का यत्न किया है जिससे ये दोनों जगत एक-दूसरे से सम्बद्ध और प्रभावित होते हैं, एक-दूसरे की समस्याओं को जन्म देते और सुलझाते हैं, एक-दूसरे का संस्कार करते हैं। इस प्रकार जहाँ हमारे आज के आधुनिक जीवन और उसकी समस्याओं की जड़ें, विघेपकर इन समस्याओं के साथ उलझने वाले व्यक्तियों के संस्कारों के मूलरूप, किन्हीं परिचित-अपरिचित पुरानी मान्यताओं, धारणाओं और आचार-व्यवहार में छिपे हुए हैं, और अपना वर्तमान रूप उन्हीं संस्कारों द्वारा प्राप्त करते हैं, वही दूसरी ओर इन आधुनिक प्रवृत्तियों और विचारों के सघात से जीवन की पुरानी मान्यताएँ धीरे-धीरे विघटित हो रही हैं, बिगड़ल हो रही हैं और नये तत्व उन्हें एक नया ही रूप प्रदान कर रहे हैं। यह रूप न तो पुराना है और न नया ही। इसलिए चरित्रहीन है, किसी हद तक प्राणहीन, जर्जर और आधारहीन है। सामाजिक जीवन की इस सन्नति का अध्ययन आज के महाकाव्य का विषय है, और इसमें कोई शक नहीं कि अमृतलाल नागर ने अपने इस उपन्यास को महाकाव्य का फलक ही प्रदान किया है और उसे उतनी ही गरिमा तक उठाने और स्थित रखने का प्रयत्न भी किया है। 'बूंद और समुद्र' में सलनऊ के जिस चौक का चित्र नागरजी ने उपस्थित किया है उसमें एक जीवन-व्यवस्था टूटती और एक नयी जीवन-व्यवस्था जन्म लेती दीखती है। इसीलिए उपन्यास में एक ओर प्राचीन शिलारों के ढहने की कवणा है, तो दूसरी ओर नयी आलोक-किरण की प्रथम रोमाञ्चकारी सिहरन भी।

टूटती हुई पुरानी व्यवस्था और जन्म लेती हुई नयी व्यवस्था के इस सम्बन्ध को दिखाने के लिए नागरजी ने उपन्यास में कई-एक कथासूत्रों और जीवनखण्डों का समानान्तर प्रयोग और चित्रण किया है। चौक की गलियों में पुरानी परम्पराओं के अनुसार चलने वाली जिन्दगी जिसकी केन्द्र ताई है; इस जिन्दगी को परिधि से छूकर, या किसी हद तक काटती हुई, वनकन्या और सज्जन की जीवनगाथा; और सज्जन के भिन्न होने के नाते इस जीवन से हल्की-सी जुड़ी हुई लेखक महिपाल, उसके परिवार और प्रेमिका डॉ॰ शीला स्वर्ण की कथा। मुख्य सूत्र ये तीन ही हैं, पर इनको बीच-बीच में काटने-गूँथते चलने वाले अन्य प्रसंग हैं, जैसे बड़ी-बिरहेरा काण्ड, महिला सेवा मण्डल का भण्डाफोड़, राधा-कृष्ण-विवाह आदि, विविध व्यक्ति हैं, जैसे कर्नल, रामजी बाबा, बिन्ना आदि। इस प्रकार बड़े पैमाने पर लेखक ने जीवन को समेटना चाहा है। और जगजिनती व्यक्तियों, घटनाओं और समस्याओं को एक साथ घिरोने की कोशिश की है—यहाँ तक कि प्रभाव की एकाग्रता नष्ट होने लगती है, और सारा उपन्यास असंख्य रेखाचित्रों की लड़ी जैसा लगने लगता है। वास्तव में मुख्य प्रसंगों में से प्रत्येक अपने-आप में एक

विराट उपन्यास के फलक पर उड़ाया और धलाया गया है। इन स्वाभिमानी मूर्तों की अपनी-अपनी अलग सत्ता और गति है। वे एक-दूसरे को कहीं-कहीं स्पर्श करने पर भी स्वतःसम्पूर्ण हैं और केवल व्यक्तियों के माध्यम में एक-दूसरे से थोड़ा-बहुत जुड़ पाते हैं। इस प्रकार 'बूढ़ और समुद्र' में प्रधानता विभिन्न पात्रों की है, जो कुछेक मूर्तों से विभिन्न स्तरों पर, त्रिदशी के विभिन्न क्षेत्रों में, एक-दूसरे से सम्बद्ध तो हैं, किन्तु कोई एक ममन्विन मूर्त नहीं उभरता जो विभिन्न तत्त्वों को अपने भीतर आत्मगन्त कर जीवन की समष्टि को संश्लेषित करता हो। विभिन्न प्रमुख कथा-मूर्त अपने-महारे 'पारम्परिक' और 'आधुनिक' जीवन-पद्धतियों, दृष्टियों और व्यवस्थाओं के चित्र मात्र उगस्थित करते हैं, जो कहीं-कहीं सम्बद्ध होकर भी स्वतन्त्र हैं। कुल मिलाकर उनमें टूटती-बनती संक्रांतिकालीन जीवन-व्यवस्था की झाँकी भले ही मिले, पर जीवन की कोई अलख स्थिति, अपनी आन्तरिक द्वन्द्वमयता में, विभिन्न तत्त्वों की मूलभूत संघर्षमयता में, उभरकर सामने नहीं आती।

वर्तक इन विभिन्न जीवन-व्यवस्थाओं का असंग-असंग अनुसरण करते-करते अन्त में यह लगता है कि नागरजी वास्तव में उस पुरानी पारम्परिक दुनिया को ही जानते और समझते हैं; उसी के साथ उनका आन्तरिक, आत्मनिक लगाव है। इसी से उनके जितने प्रामाणिक और सच्चे चित्र इस पुरानी दुनिया के हैं उतने नयी दुनिया के नहीं। नन्दो, ताई, बड़ी, मनिया, लाले बसाल, टिहली उस्ताद और उनका अलाड़ा, गोकुलद्वारा के मिठरियाजी, जलघड़ियाजी, कीर्तनधियाजी, मुसियाजी, लम्बा की बहुरिया, आदि के चित्र सम्पूर्णतः सजीव ही नहीं, उनके अंकन में ऐसी सूक्ष्म कलाबोध है, और सहज सहानुभूति के साथ-साथ ऐसा कलाकार का संघर्ष भी है, जो उन्हें हिन्दी के कथा-साहित्य में बेजोड़ बनाता है। सज्जन, महिपाल, बिचा, बनकम्पा के चित्र इतने प्रामाणिक नहीं। दोनों में यह अन्तर इतना स्पष्ट दिखायी पड़ता है कि एक से लेखक का आत्मीय और गहरा परिचय तथा दूसरे से एक प्रकार का काल्पनिक लगाव पूरी तरह उजागर हो उठता है। पुरानी दुनिया के ये सब पात्र अपने स्वाभाविक सम्पूर्ण परिवेश में, अपनी समस्त सम्भावनाओं, दुर्बलताओं और क्षमताओं के साथ, प्रकट होते हैं; वे अपने जीवन का सुपरिचित मार्ग बड़ी सहजता के साथ तय करते हुए अपनी चरम परिणति प्राप्त करते हैं। उसमें नन्दो की विकृति अथवा बड़ी की दुर्गति दोनों एकदम सहज लगती हैं। यह दुनिया एक प्रकार से अपने-आप में पूर्ण है। और यदि केवल इसी के सन्दर्भ में देखा जाय, तो इस अंश के चित्रण में विस्तार की इतनी बातें प्रस्तुत करने पर भी प्रायः ऐसा अनुभव नहीं होता कि यह केवल ऐतिहासिक अपवा सामाजिक टायरी अथवा घटनाओं और व्यक्तियों का संग्रह मात्र है।

नागरजी उस जीवन के विभिन्न पक्षों और तत्वों को बड़ी सूक्ष्म कला-दृष्टि के साथ समन्वित करके रख सके है जिससे हर चित्र अपने-आप में सम्पूर्ण होकर भी एक बृहद् चित्र का अंग जान पड़ता है ।

इसीलिए वास्तव में देखा जाय तो 'बूंद और समुद्र' की मुख्य पात्र ताई है । वह हिन्दी कथा-साहित्य की एक अद्वितीय मूर्ष्टि है जिसकी गणना होरी और शेखर जैसे पात्रों के साथ होगी । ताई का व्यक्तित्व असाधारण है । उसका क्रोध जैसा असयत और अनियन्त्रित है, वैसा ही निश्छल और उत्कट उसका स्नेह और ममत्व भी । उसमें तीव्र प्रतिहिंसा और प्रतिशोध की धधकती हुई ज्वाला है, तो दूसरी ओर असौम्य कृपा का सागर भी । ऐसा सजीव और संप्राण चरित्र हिन्दी उपन्यासों में बहुत कम देखने को मिला है । ताई जीवन की अनन्त साधनता और अनिर्वाच्य दुस्मानता को एक साथ मूलें करती है । इन दो परस्पर-विरोधी तत्वों को नागरजी जिस रासायनिक प्रक्रिया से समन्वित कर पाये हैं, यह उनकी अपूर्व क्षमता और प्रतिभा की परिचामक है । निस्सन्देह लेखक को कितनी अगाध और अपरिमित कृपा तथा सहानुभूति छेंडेलकर ताई के चरित्र को निर्मित करना पड़ा होगा कि उससे मार खाकर भी, उसने गालियाँ सुनकर भी, उसे भयकर-से-भयंकर धुत्तारों में देखकर भी, हमारा स्नेह उस पर कम नहीं होता । वह मनुष्य के बन्धों को मारने ॥ लिए पुतला बनाती है और विल्ली के बन्धों को प्यार करने के लिए अपना 'नेम-धर्म' सब-कुछ छोड़ देती है । अन्त में जब वह अपने पति को मारने के लिए 'मूठ' बसाती है, और फिर एकएक जोर से 'नई नई नई' चीखती हुई बड़ी तेजी से और व्यग्रता से मात्र बढ़कर मूठ को अपने ऊपर सीट आने के लिए पुकारती है, तो उसके तस्कारों की टूजेड़ी और व्यक्तित्व की गहराई एक साथ प्रकट हो जाती है । 'बूंद और समुद्र' का मूल उत्स और केन्द्र ताई और उसके चारों ओर का वह सारा सरस और उमङ्गा हुआ, मस्कारविष्ट और तस्कारध्रष्ट, परोपकारी और स्वार्थी, अश्लील और निर्मम, परिवेष ही है जिसमें ताई उत्पन्न होती है, जीती है, और विलीन हो जाती है । यदि उपन्यास मूलतः उसी की जीवनगाथा और कार्यकलाप के घेरे को लेकर होना और उसकी मृत्यु के साथ समाप्त हो जाना, तो सम्भवतः वही अधिक गहन और सक्षम गणना । उसकी मृत्यु के बाद तो बाकी सब घटनाएँ उपमहार जैसी लगनी हैं, उनमें अधिक सजीवता नहीं आ पानी ।

यही मान गजबन और बनगंगा के प्रेम तथा महिलात और उसके जीवन की दुःसाग परिणति के बारे में नहीं वही जा सकती । यह अकारण नहीं कि वही पत्नी दुनिया के बिचल में मेराक ने उसके निर्वासियों के सहज-सरल आचार-प्रवृत्ति द्वारा जीवन की गहराई और उनके चरित्र की मूर्धन्यता प्रकट

की है, वही सज्जन, महिपाल, वनकन्या, शीमा, जिजा आदि के गाय सेवक ने वेणुमार बादविवाद, चर्चा, विवेचन, विमर्शपण आदि का अम्बार लगा दिया है। पर फिर भी उनके जीवन में बहुराई नहीं आ पाती। इन 'आधुनिक' पात्रों को हम उनके महज सामान्यिक जीवन रूप में, जीवन की छोटी-छोटी घटनाओं के प्रति उनकी प्रतिक्रिया द्वारा, नहीं जानते; हम कहीं अधिक परिचित होने हैं उनके विचारों में, उनकी बौद्धिक मान्यताओं से, उनकी बहस और चर्चा से, अपने ही विषय में उनके आत्म-चिन्तन और आत्म-विमर्शपण से। इसलिए ये सब पात्र अवस्थानिक और कालान्तिक लगने लगते हैं। उनके चरित्र की रेखाएँ घुंघरीली और अस्पष्ट हो जाती हैं, कहीं-कहीं अनियन्त्रित, असंगत और कलाहीन भी लगती हैं। उनका मानवीय रूप हमारे सामने उजागर नहीं होता, और यदि कहीं होता भी है तो वह बहुत ही क्षीण और प्राणहीन जैसा लगता है। यही कारण है कि बहुत-सा मनोविश्लेषण प्रस्तुत करने के बाद भी सज्जन और वनकन्या का प्रेम तथा उसे लेकर उनके मन का सघर्ष कितारी और सैद्धान्तिक लगता है; ठीक उसी प्रकार, जैसे महिपाल के मन की विह्वलता और उसकी अन्तिम परिणति आकस्मिक तथा सनसनीपूर्ण। इन चरित्रों के जीवन में एक विचित्र प्रकार की मूकहीनता, असम्बद्धता और संस्कारहीनता है, यद्यपि लेखक उन्हें, विशेषकर सज्जन और वनकन्या को, बड़ी सहानुभूति से अपने उपन्यास के मुख्य पात्र, नायक-नायिका, के रूप में प्रस्तुत करना चाहता है। सज्जन और वनकन्या को तो सेवक ने लगभग आदर्श चरित्रों के रूप में प्रस्तुत किया है, और सम्भवतः सारे उपन्यास में सज्जन और वनकन्या से अधिक 'भले' या 'शरीर' चरित्र दूसरे नहीं हैं।

व्यक्तित्व के विकास और प्रतिकूलन की दृष्टि से महिपाल के अंकन में भी नागरजी पर्याप्त सूक्ष्मता और अन्तर्दृष्टि नहीं दिखा सके हैं। यह ठीक है कि महिपाल के चरित्र में एक तरह के सन्तुलन के अभाव का स्पष्ट लेखक ने शुरू से ही रखा है और इसी आधार पर एक ओर उसकी आदर्शवादिता तथा दूसरी ओर उसकी स्वार्थपरता को साध-साध दिखाने का दलन किया है। किन्तु इस अंकन में आन्तरिक सगति नहीं है। 'बूंद और समुद्र' में महिपाल सबसे अधिक जागृत और आत्मसज्जन व्यक्ति है। उपन्यास के प्रारम्भ में ऐसा अनुभव होता है कि वह लेखक का प्रतिनिधित्व करता है। लगता है कि जीवन की गहरी पीड़ा में तपकर उसने वह ओजस्वी व्यक्तित्व और जीवन-दर्शन प्राप्त किया है, जो उसे एक प्रकार का बौद्धिक नेतृत्व प्रदान करता है। प्रारम्भ में उसकी बातों में ऐसी चार महमूस होती है जो प्रतिभा और जीवन के गहन अनुभव के बिना नहीं प्राप्त होती। ऐसा अनुभव होता है कि लेखक उसके चरित्र को एक ऐसे पृष्ठफलक के रूप में प्रस्तुत कर रहा है जिसके

परिप्रेक्ष्य में अन्य लोगों का व्यक्तित्व मुग्धपट्ट उभरकर दिखायी पड़ेगा। किन्तु अचानक ही उसकी यह भूमि टूट जाती है। जब क्रमशः हम पारिवारिक जीवन को लेकर उसकी दुर्बलता, अनिश्चय और सीझ का चित्र देखने हैं, और फिर एक प्रकार के आत्मपलायन के रूप में डॉक्टर जीला श्विंग के माध्यम उसकी मैत्री तथा प्रेम-सम्बन्ध का परिचय पाने हैं, तो ऐसा अनुभव होता है कि उसकी सारी बर्तने शब्दाढम्बर मात्र थी। अन्त में तो लेखक दिखाना है कि किस प्रकार वह सम्पन्न बनने के मोह में, समाज की रुढ़ियों के अनुसार अपनी भानजी तथा कन्याओं के विवाह करने के आकर्षण में तथा साधारण मुद्रिषा और सम्पन्नता का जीवन बिताने के लालच से, घन घुगना है, अपने आदर्शवाद को नितान्तलि देना है, और अपने धनिष्ठ वस्तुओं से अलग होकर, बल्कि उनका तीव्र विरोध करके, जीवन में ऊँचा उठने की कोशिश करता है। यहाँ तक कि चरित्र की इस परिणति का अन्त आत्महत्या के अतिरिक्त लेखक के पास कुछ नहीं बचता। महिपाल के प्रारम्भिक और परवर्ती व्यक्तित्व में बहुत सार्थक आन्तरिक सगति नहीं है, न तो किसी उत्तरोत्तर विकास की ओर, न परस्पर-विरोधी तत्त्वों के किसी गहरे सूत्र द्वारा समझन की। इसी से महिपाल के चरित्र में जोड़ लागे हुए जान पड़ते हैं। उसके व्यक्तित्व की गाँठ पकड़ में नहीं आती; न वह केन्द्र समझ में आता है जहाँ से उसके चरित्र के ये परस्पर-विरोधी सूत्र प्रारम्भ होते हैं। ऐसा अनुभव होता है कि लेखक उसका सही स्थान तथा महत्त्व अन्त तक ठीक से स्पष्ट नहीं पहचान सका। एक ओर लगता है कि वह सञ्जन के साथ विमदृशता के लिए साया गया है, पर दूसरी ओर वही बहुत-सी गहरी मैथानिक चर्चा भी करता है जो विभिन्न विषयों पर लेखक के, अपने, या कम-से-कम प्रबुद्ध वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण को प्रकट करती जान पड़ती है। महिपाल के दृष्टिकोण में जो धार है वह बहुत बार आत्मद्रोही या आत्मघाती होने का भाव नहीं उत्पन्न करती, इस कारण उसकी परवर्ती अर्धामुखी परिणति ऊपर से आरोपित और यात्रिक लगती है।

महिपाल के चरित्र को यदि सञ्जन के साथ रखकर देखें तो यह यान्त्रिकता लेखक की ओर भी बड़ी अमफलता जान पड़ती है। इन दोनों में अधिक समतावान और प्रखर महिपाल ही है। सञ्जन उसकी तुलना में वहीं अधिक प्राणहीन और सार्थकताहीन चरित्र है, यद्यपि अन्त में लेखक ने उसे जैसे जीवन के आदर्शों के रूप में प्रस्तुत कर दिया है। वास्तव में सञ्जन का सन्तुलन खोशला लगता है, क्योंकि वह किसी मूलभूत नैतिक सपथ अथवा अनाईन्द के ऊपर आधारित अथवा विकसित नहीं है। उसके जीवन में हर घटना जैसे सहज ही आसानी से, लेखक की इच्छानुसार होनी जाती है। वह जो कुछ भी हाथ में नेता है, अन्त में उसमें सफल होता है, यद्यपि कभी भी

उमके चरित्र में वह गहनता अथवा अनुभव या समझ की ऊँचाई नहीं है कि उमके जीवन को आदर्श माना जा सके या उमकी परिस्थिति या संकल्पना को विश्ववर्गीय बना सके। मस्तिष्क की गुणना में उम जीवन में अधिक सफल दिगाने में कुछ ऐसा प्रभाव पड़ता है कि अधिक निकम्मे और अधिक अशक्त लोग ही, अधिक साधारण कोटि के लोग ही, अधिक सफल होते हैं। मस्जून की साधारणता लेखक के माते प्रयत्नों के बावजूद पुष्पक में से बार-बार छटकती है, यद्यपि लेखक ने बड़ी धूमधाम में और बड़े गहरे रंगों में उसे अंकित किया है। उमका अन्तःसंघर्ष फार्मूलों के अनुसार है, और विरोधी तत्त्वों को केवल ऊपर से मँजो दिया गया है। इमीनिंग उमके 'मूड' बड़े यथकाने और अस्वाभाविक लगते हैं, कुछ वह किताबी धारणा मिट करने के प्रयत्न जैसे कि अचेतन मन की गूढ़ रहस्यमयी शक्तियाँ किम प्रकार चेतन मन को नियन्त्रित करती रहती हैं। मस्जून के अन्तःसंघर्ष में इलाचन्द्र जोशी के उपन्यासों के पात्रों की मिथ्या मनोविश्लेषणपरक जैसी का स्मरण होता है। यह उचित ही है कि लेखक बनकन्या के साथ मस्जून के व्यक्तित्व की टकराहट और उससे उत्पन्न तनाव को देख पाना है; पर उपन्यास में उसके लिए जो हेतु (मोटिवेशन) रचे गये हैं, वे अत्यन्त ही सनही और कृत्रिम हैं। अधिकतर उसके व्यक्तित्व का उद्घाटन वर्णन द्वारा होता है, सार्थक कार्यव्यापार द्वारा नहीं। मस्जून बड़ा प्रतिरूपी (टिपीकल) फिल्मी नायक है जिसमें बड़ी कमजोरियाँ हैं पर जो उन पर अन्त में विजयी होता है, समस्त विघ्न-बाधाओं के बावजूद अपने शत्रुओं का नाश करता है, और नायिका को प्राप्त ही नहीं करता, उसके हृदय को जीतने में भी सफल हो जाता है। उसे अपार धनी माता-पिता की एकमात्र सन्तान और कलाकार बनाकर तो नागरजी ने उसके फिल्मी नायक होने में बची-खुची कसर भी पूरी कर दी है।

यही बात बनकन्या के सम्बन्ध में भी है। साधारणतः जीवन के प्रति यथार्थवादी और वस्तुपरक दृष्टिकोण रखते हुए भी बनकन्या के चित्रण में लेखक अस्वाभाविक रूप से रोमैटिक हो उठा है। मस्जून के साथ उसका प्रेम-सम्बन्ध कुछ अस्वाभाविक रूप में सरल तथा पवित्र बन गया है। उसे लेकर मस्जून और बनकन्या दोनों के मन में जो संघर्ष यदा-कदा दिखायी पड़ता है, वह भी बहुत ही फिल्मी ढंग का है। उसमें अन्तःसंघर्ष की वैसी तीव्रता और प्रबलता नहीं है, जो इस प्रकार के सम्बन्धों में अनिवार्य होती है। इसलिए वह कोई गहन जीवनदृष्टि की, अथवा मानव-मन के गहरे संकट की, छाप हमारे मन पर नहीं छोड़ता और नीति-कथाओं के अथवा फिल्मी कहानियों के संघर्ष और उनके सुखान्त समापन जैसा जान पड़ता है।

सच पूछा जाय तो आधुनिक व्यक्ति के भीतर इस खिचाव की, उमके

गहन अन्तर्द्वन्द्व और आधुनिक जीवन की परिस्थितियों में उसके विघटन की, एकदम नागरजी की नहीं है। यह बात चित्रा और शीला स्विंग के चरित्र में भी प्रकट होती है। दोनों ही एक प्रकार से असाधारण स्त्रियाँ हैं, क्योंकि दोनों ही पुरुष के साथ अपने सम्बन्ध के विषय में सीक से हटकर चलती और सोचती हैं। दोनों ही विद्रोहिणी हैं जो समाज के ढोंग और आडम्बर की शिकार होने पर अपने-अपने अलग-अलग ढंग से उसकी अवज्ञा करके चलती हैं। वे साधारण स्थितियों में भिन्न हैं—कम-से-कम उनकी मूल परिष्कृतता में बड़ी तीव्र भिन्नता की सम्भावनाएँ मौजूद हैं। पर मूलतः वह भिन्नता उनके मन के अन्तर्द्वन्द्व में ही प्रकट हो सकती थी; किसी सामान्य केन्द्र पर उनके चरित्र के दो सर्वथा विपरीत और विरोधी छोरों को एकाग्र कर देने से ही अभिव्यक्त हो सकती थी। नागरजी यह करने में सफल नहीं हुए हैं। इसलिए अत्यन्त सम्भावनापूर्ण होकर भी ये चरित्र फीके और एक ही सामान्य आयाम में अंकित दीख पड़ते हैं, और उनकी असाधारणता पूरी तीव्रता के साथ नहीं उभर पाती।

प्रसंगवश यह बात भी कही जा सकती है कि आधुनिक जीवन के किसी साधारण महज मनुष्य को भी नागरजी प्रस्तुत नहीं कर सके हैं, न पुरुषों को, न स्त्रियों को। जिनकी सूक्ष्मता और सहानुभूति के साथ नागरजी पुराने समाज के साधारण पात्रों की अंकित कर पाते हैं, वैसे आधुनिक समाज के पात्रों को नहीं। उनके आधुनिक पाद या तो विरहेश अथवा चित्रा जैसे पतित हो सकते हैं या वनकन्या जैसे असाधारण। दूसरी ओर कर्नल और रामजी बाबा जैसे चरित्र अपने साधारण आडम्बर के बावजूद बड़े अच्छे लगते हैं। इन सबके अंकन में लेखक की सहज सहानुभूति और अन्तर्दृष्टि स्वाभाविक रूप में प्रकट होती है, क्योंकि वे सर्वथा उस पुराने जीवन के अंग न होकर भी, उससे कुछ-कुछ भिन्न होकर भी, अन्ततः हैं उसी के अधिक समीप, और इसीलिए लेखक के अधिक परिचित हैं।

यह बड़ी दिलचस्प स्थिति है कि इस बात में भी अमृतलाल नागर प्रेमचन्द से तुलनीय है। 'मोदान' में होरी और उसका परिवेश जितना अमृत-पूर्व, घण्टा और विश्वसनीय है, उतना गहरी प्रकरण नहीं। 'बुंद और समुद्र' में भी ताई और उसका परिवेश ही जीवन्त है, बाकी सब कमोबेश मात्रा में, उस परिवेश के साथ दूरी के अनुपात में, अर्द्ध-जीवन्त या मृतप्राय है। इनमें इतना आश्चर्य भी नहीं। अभी तक हमारे सामर्थ्यवान लेखक भी बीतते हुए युग में ही जीते हैं, वे मूलतः मञ्जानिवास के उस छोर पर खड़े हैं जहाँ से उन्हें दूरते मूरज के रस ही स्पष्ट दिखायी देने हैं, दूर उमनेवाले प्रमान की चर्चा वे अपनी कल्पना के महारे ही करते हैं, जिनसे जीवन्त अनुभूति के बल

पर नहीं। सम्भवतः प्रत्येक युग और प्रत्येक देश का मंत्रान्तरात्मिक नेत्रक हम पहिनाई का सामना करता है। और यदि वह स्वयं इस विषय में मग्न रहे तो नये युग के दृष्टान्तात्मिक विवरण में खल मचता है, कम-से-कम उस पर आघात करने में तो खल ही मचता है।

मागरीजी की बात का यह अन्तर्विरोध 'बूंद और समुद्र' के बौद्धिक पक्ष में और भी नीडना III प्रकट होता है। इस उपन्यास में लेखक ने अनगिनती सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक तथा अन्य मंडानिक प्रश्नों पर अपने विचार प्रस्तुत किये हैं : कहीं किसी पात्र के माध्यम से उनके आत्मविन्नत द्वारा, कहीं विभिन्न पात्रों के बीच विवेचन द्वारा, अथवा कहीं केवल परिस्थितियों के मघात द्वारा। अन्तिम अध्याय में लेखक ने अपने-आप भी अपने विचार रखे हैं।

मूलतः 'बूंद और समुद्र' में बूंद और समुद्र के, व्यक्ति और समूह के, स्वरूप, परस्पर सम्बन्ध-महयोग और संघर्ष की खोजने और समझने का प्रयास है। सत्य बुनियादी तौर पर इन्द्रमूलक है; जीवन को उसकी इन्द्रात्मकता पहचाने बिना नहीं समझा जा सकता। यह इन्द्र जिस प्रकार व्यक्ति और समूह के बीच है, उसी प्रकार स्वयं व्यक्ति के भीतर भी है, और इसी रूप में स्वयं समाज के भीतर भी है। और साथ ही ये इन्द्रग्रस्त व्यक्ति और समूह स्थिर नहीं हैं, निरन्तर गतिमान हैं, परिवर्तनशील हैं। इस प्रकार स्थिरता और गतिमानता के बीच भी एक अलग इन्द्र मौजूद है। यह बात उत्प्रेक्षनीय और महत्वपूर्ण है कि सत्य की इन्द्रात्मकता के इन विभिन्न रूपों और स्तरों को, उनके पारस्परिक प्रभावों और सम्बन्धों को, एक साथ ही मागरीजी अपने इस उपन्यास में खोजने का प्रयास करते हैं। बाबा रामजी एक जगह वक्तव्या से कहते हैं : "हर बूंद का महत्व है क्योंकि वही तो अनन्त सागर है, एक बूंद भी व्यर्थ क्यों जाय ? उसका सदुपयोग करो।" पर यह सदुपयोग ही कैसे ? "कैसे यह बूंद अपने-आपको महासागर अनुभव करे ? इस विशाल जनसागर में वह नितान्त अकेली है। उसका कोई अपना नहीं। ऐसा समझता है जैसे उसके चारों ओर सागर सीमा बाँधकर लहरा रहा है और वह एक बूंद सागर से अलग रेत में घुलती चमी जा रही है। और केवल उसकी ही यह हालत हो सो बात भी नहीं। हर व्यक्ति आमतौर पर इसी तरह अपनी बहुत छोटी-छोटी सीमाओं में रहता हुआ एक-दूसरे से अलग है... आदर्श का यदि महत्त्व है तो सबके लिए उसका मूल्य समान हो, यह क्योंकि सम्भव नहीं ? बड़ी बूंद हो, छोटी बूंद हो, नन्ही जैसी बूंद ही क्यों न हो, यह छोटाई-बड़ाई नैतिक मापदण्ड के लिए कोई मूल्य नहीं रखती। वह मात्र यही देखता है कि बूंद में, प्रत्येक अणु में, सत्य के लिए निष्ठा कितनी है।"

स्पष्ट ही लेखक की सहानुभूति पुराने दक्षिणावृत्ती विचारों, अन्धविश्वासों और मान्यताओं के साथ नहीं; किन्तु मनुष्य का धर्म, नये युग का धर्म, परम्परा से प्राप्त नयी शक्ति के आधार पर ही, आत्मविश्वास के आधार पर ही, बन सकता है। पर आज हमें वह आत्मविश्वास प्राप्त नहीं। इस अभाव का एक बड़ा कारण लेखक राजनीतिक पार्टियों को बताता है। एक जगह उसने लिखा है कि सब पार्टियाँ अधिकांश में एक एक से बढ़कर आकाशावासे जातसाड, दम्भी और भगुरो द्वारा अनुशासित हैं; आदर्श और सिद्धान्त तो महज शिकार बेचने के लिए आड की टट्टियाँ हैं। ये राजनीतिक पार्टियाँ या तो पुरानी रुढ़ियों को देश के ऊपर लादना चाहती हैं या विदेशी परम्पराओं की। इनमें से किसी पार्टी को भी, बल्कि राजनीति मात्र को, लेखक प्रगतिशील नहीं मानता। उसका विश्वास है कि रुढ़िगत अथवा राजनीतिजन्य अन्धविश्वासों और अज्ञानियों से जकड़े हुए जनजीवन को केवल अपने देश से प्रेम करनेवाले बुद्धिजीवी ही रास्ता दिखा सकते हैं। पर यह काम बुद्धिजीवी सभी कर सकेंगे जब एक ओर उन्हें अपने देश की परम्परागत मृज्जात्मक शक्तियों पर अभिमान हो और दूसरी ओर आज के युग की आवश्यकताओं की पकड़ भी। नागरजी चाहते हैं कि "मनुष्य का आत्म-विश्वास जागना चाहिए, उसके जीवन में आस्था आगनी चाहिए। मनुष्य को दूसरों के सुख-दुःख को अपना सुख-दुःख मानना चाहिए। विचारों में भेद हो सकता है, विचारों के भेद से स्वस्थ द्वन्द्व होता है और उसमें उत्तरोत्तर उसका समन्वयात्मक विकास भी। पर शर्त यह है कि सुख-दुःख में व्यक्ति का व्यक्ति से अटूट सम्बन्ध बना रहे—जैसे बूंद से बूंद पुड़ी रहती है—सहरो से सहरो। सहरो से समुद्र बनता है—इस तरह बूंद से समुद्र समायो है।"

इसमें कोई सन्देह नहीं कि विभिन्न विचारधाराओं के प्रबल सघर्ष के इस युग में यह उपलब्धि एक संबेदनशील लेखक और बुद्धिजीवी के लिए महत्त्वपूर्ण है। बल्कि एक प्रकार में रास्ता दिखाने में निरन्तर सहायक हो सकती है। किन्तु साथ ही यह बात भी धुतायी नहीं जा सकती कि इस उपन्यास में यह उपलब्धि बड़ी सरस जान पड़ती है। जब तक वह जीवन के तीव्र सघर्ष और घात-प्रतिघात में उत्पन्न न हो तब तक वह निरन्तर अन्धजाल से अधिक कुछ नहीं। इस बात का बड़ा भारी भय है कि वह भी एक अन्य विचारधारा बनकर रह जाय, जिसके पीछे मशायफना हो तो हो, जीवन की अनुभूति नहीं।

यह जान इतना विरोध रूप से टलनेसनीय है कि 'बूंद और समुद्र' उपन्यास अनुभूति और वसात्मकता के स्तर पर इस उपलब्धि की ओर में जाना हुआ नहीं जान पड़ता। लेखक उसे जीवन के संघर्ष में से उद्भूत दिखाने

पर नहीं। सम्भवतः प्रत्येक युग और प्रत्येक देश का संचालितानीन सैन्य
इस कठिनाई का सामना करता है। और यदि वह स्वयं इस विषय में मग्न
रहे तो नये युग के इच्छापूर्तिपरक विचार में खल मचना है, कम-से-कम उस
पर आधारित करने में तो खल ही मचना है।

नागरजी की कथा का यह अन्तर्विरोध 'बूंद और समुद्र' के बौद्धिक पक्ष
में और भी तीव्रता में प्रकट होता है। इस उपन्यास में सैनिक ने अनगिनती
सामाजिक, आर्थिक, राजनीतिक तथा अन्य सैद्धांतिक प्रश्नों पर अपने विचार
प्रस्तुत किये हैं। बड़ी रिची पात्र के माध्यम में उसके आत्मचिन्तन द्वारा,
बड़ी विभिन्न पात्रों के बीच विवेचन द्वारा, अथवा कहीं केवल परिस्थितियों
के सघात द्वारा। अन्तिम अध्याय में सैनिक में अपने-आप भी अपने विचार
रहे हैं।

मूलतः 'बूंद और समुद्र' में बूंद और समुद्र के, व्यक्ति और समूह के, स्वल्प,
परस्पर सम्बन्ध-सहयोग और मंचपं को मोड़ने और समझने का प्रयास है। सत्य
युनिपादो तीर पर इन्द्रमूलक है; जीवन का उसकी इन्द्रात्मकता पहचाने बिना
नहीं समझा जा सकता। यह इन्द्र जिस प्रकार व्यक्ति और समूह के बीच है,
उसी प्रकार स्वयं व्यक्ति के भीतर भी है, और इसी रूप में स्वयं समाज के
भीतर भी है। और साथ ही ये इन्द्रियस्त व्यक्ति और समूह स्थिर नहीं हैं,
निरन्तर गतिमान हैं, परिवर्तनशील हैं। इस प्रकार स्थिरता और गतिमानता
के बीच भी एक अलग इन्द्र मौजूद है। यह बात उत्प्रेक्षणीय और महत्वपूर्ण
है कि सत्य की इन्द्रात्मकता के इन विभिन्न रूपों और स्तरों को, उनके
पारस्परिक प्रभावों और सम्बन्धों को, एक साथ ही नागरजी अपने इस
उपन्यास में खोजने का प्रयास करते हैं। बाबा रामजी एक जगह बरकम्पा से
कहते हैं : "हर बूंद का महत्व है क्योंकि वही तो अनन्त सागर है, एक बूंद
भी व्यर्थ क्यों जाय ? उसका सदुपयोग करो।" पर यह सदुपयोग हो कैसे ?
"कैसे यह बूंद अपने-आपको महासागर अनुभव करे ? इस विशाल जनसागर
में वह नितान्त अकेली है। उसका कोई अपना नहीं। ऐसा लगता है जैसे
उसके चारों ओर सागर सीमा बांधकर लहरा रहा है और वह एक बूंद
सागर से अलग रेत में घुलती चली जा रही है। और केवल उसकी ही वह
हावत हो सो बात भी नहीं। हर व्यक्ति आमतौर पर इसी तरह अपनी
बहुत छोटी-छोटी सीमाओं में रहता हुआ एक-दूसरे से अलग है... आदर्श
का द तो सबके... मूल्य समान हो, यह क्योंकर
सम्भव हो, न ही, न... नहीं जैसी बूंद ही क्यों न
हो, द नैतिक कोई मूल्य नहीं रखती। यह
बूंद सत्य के लिए निष्ठा कितनी है।"

स्पष्ट ही लेखक की सहानुभूति पुराने दकियानूमी विचारों, अन्धविश्वासों और मान्यताओं के साथ नहीं; किन्तु मनुष्य का धर्म, नये युग का धर्म, परम्परा से प्राप्त नयी शक्ति के आधार पर ही, आत्मविश्वास के आधार पर ही, बन सकता है। पर आज हमें वह आत्मविश्वास प्राप्त नहीं। इस अभाव का एक बड़ा कारण लेखक राजनीतिक पार्टियों को बताता है। एक जगह उसने लिखा है कि सब पार्टियाँ अधिकांश में एक एक से बढ़कर आकांक्षा वाले जालमाज, दम्भी और मगकरो द्वारा अनुशासित हैं; आदर्श और सिद्धान्त तो महज शिकार खेलने के लिए आड़ की टट्टियाँ हैं। ये राजनीतिक पार्टियाँ या तो पुरानी रुढ़ियों को देश के ऊपर लादना चाहती हैं या विदेशी परम्पराओं को। इनमें से किसी पार्टी को भी, बल्कि राजनीति मात्र को, लेखक प्रगतिशील नहीं मानता। उसका विश्वास है कि रुढ़िगत अथवा राजनीतिनिष्ठ अन्धविश्वासों और भ्रान्तियों से जकड़े हुए जगजीवन को केवल अपने देश से प्रेम करनेवाले बुद्धिजीवी ही राल्ता दिखा सकते हैं। पर यह काम बुद्धिजीवी तभी कर सकेंगे जब एक ओर उन्हें अपने देश की परम्परागत मृजनात्मक शक्तियों पर अभिमान हो और दूसरी ओर आज के युग की आवश्यकताओं की पकड़ भी। नागरजी चाहते हैं कि "मनुष्य का आत्म-विश्वास जागना चाहिए, उसके जीवन में आस्था जागनी चाहिए। मनुष्य को दूसरो के सुख-दुख को अपना सुख-दुख मानना चाहिए। विचारों में भेद हों सकता है, विचारों के भेद से स्वस्थ द्वन्द्व होना है और उसमें उत्तरोत्तर उसका समन्वयात्मक विकास भी। पर शर्त यह है कि सुख-दुख में व्यक्ति का व्यक्ति से अटूट सम्बन्ध बना रहे—जैसे बुंद से बुंद जुड़ी रहती है—लहरो में लहरें। लहरो से समुद्र बनता है—इस तरह बुंद में समुद्र समाया है।"

इसमें कोई सन्देह नहीं कि विभिन्न विचारधाराओं के प्रबल संपर्क के इस युग में यह उपलब्धि एक सबेदनशील लेखक और बुद्धिजीवी के लिए महत्वपूर्ण है। बल्कि एक प्रकार से रास्ता दिखाने में निरन्तर सहायक हो सकती है। किन्तु साथ ही यह बात भी भुलायी नहीं जा सकती कि इस उपन्यास में यह उपलब्धि बड़ी सरल जान पड़ती है। जब तक वह जीवन के तीव्र संपर्क और घात-प्रतिघात में उत्पन्न न हो तब तक वह निरे शब्दजाल से अधिक कुछ नहीं। इस बात का बड़ा भारी भय है कि वह भी एक अन्य विचारधारा बनकर रह जाय, जिसके पीछे मदाशयता हो तो हो, जीवन की अनुभूति नहीं।

यह बात इसलिए विशेष रूप से उल्लेखनीय है कि 'बुंद और समुद्र' उपन्यास अनुभूति और कसतात्मकता के स्तर पर इस उपलब्धि की ओर ले जाना हुआ नहीं जान पड़ता। लेखक उसे जीवन के संपर्क में से उद्भूत दिखाने,

की वजह से हमें यह 'कार्टून', यह 'पारिण' करने की आवश्यकता है। हमारे जीवन में जैसे 'कार्टूनकारी' मित्राण-वाक्य आवश्यक ही नहीं रह जाते। इसका मूल कारण, जैसा कि पहले भी कहा गया है, यह है कि मनुष्य अपने-आप में जैसी महाबुद्धि और आनंदीयता लेकर वे निजाने गुण के जीवन जीने के लिए हैं, उसकी पीड़ा, उसकी पीड़ा और उसकी शर्माता के लिए वे बहने की है, जैसी आधुनिक जीवन के लिए वे बह नहीं कर सका। गुणक के मूल में बिगड़ी पापों के बारे में यह कह देना कि 'एक मनुष्य लेकर अपने छोटे-से सोच में मानवता का दर्शन करने के लिए हमें एक ही मनुष्य' नहीं है। यह मनुष्य जादगी की भाँति वह उपनिषद् भी यदि ऊपर से आलोचना है और अनुभूतिवादी नहीं है। जो वह केवल सोच और सोचने आनंदमयीय को ही प्राप्त दे सकती है। मनुष्य और वनस्पति बहुत ही एक ही चीजें आनंदमयीय के अधिक मनुष्य हैं। वे आधुनिक जीवन की विमता का सामना ही नहीं करने, उनका अपने आत्र के व्यक्ति का अपने नहीं है, न वैयक्तिक स्तर पर, न सामूहिक स्तर पर। जादगी और भौतिक परिस्थितियों के बीच, माययाओं और आनंदन के बीच, युद्ध और शान्ति के बीच, कृष्टि और महार के बीच, जैसा जीवन अपने आत्र सामाजिक जीवन और व्यक्ति-व्यक्ति के मन में छिदा हुआ है, उनका आनंदन भी मनुष्य और वनस्पति की वेगता में नहीं है। बल्कि रामजी बाबा ॥ ३५ ॥ में दिन समाधान की और मेमक इतिवृत्त करना जान पड़ता है, वह चाहे जितना रोचक हो, प्रेमवाद के 'मेमामदन' और 'प्रेमाधम' में केवल एक-दो कदम में अधिक आगे नहीं है। निरमयेह यह आवश्यक नहीं है कि मेमक किसी भी समस्या का समाधान प्रस्तुत करे ही। पर 'बुद्ध और समुद्र' जो आधुनिक जीवन की मूलभूत समस्याएँ उठाने और उनके समाधान खोजने की बात करता है। ऐसी स्थिति में उनका जैसा निर्वहण उपन्यास में हुआ है, इसका मूल्यवान् अनिवार्य हो जाता है। ऐसे मूल्यवान् की कमीटी पर 'बुद्ध और समुद्र' बहुत मरता नहीं उतरता।

वास्तव में 'बुद्ध और समुद्र' उपन्यास परोक्ष रूप से आज के बुद्धिजीवी के इस तीव्र मानसिक संकट की एक बड़ी ही महत्वपूर्ण अभिव्यक्ति है। वह आज के जीवन की कृत्रिमता, पास्तक और स्वार्थपरता से अपनी सवेदन-

१. चौकता है और उनसे बचने का यत्न करता है; किन्तु

जीवन में परम्परागत मृजनात्मक शक्तियों और आधुनिक

तथा समस्याओं का ऐसा बौद्धिक अथवा आध्यात्मिक

निश्चिन्त भाव की उपलब्धि कर सके। इसलिए

एक ओर जाती है, और बौद्धिक मान्यताएँ दूसरी ओर।

यदि किसी प्रकार अपनी बौद्धिक मान्यताओं को वह किसी आदर्श की ओर उन्मुख भी कर पाता है, तो अन्त में उन्ने यही पता चलता है कि वह प्रेरणा अवास्तविक और खोसली थी। अमृतलाल नागर भी इस उपन्यास में इस विषय स्थिति से उबर नहीं पाये हैं, यद्यपि यह मानना पड़ेगा कि इस विषय में उनकी खोज और उनकी ईमानदारी से किसी को इन्कार नहीं हो सकता।

'बुंद और समुद्र' के कथ्य का यह अन्तर्विरोध उसके रूपबन्ध और गठन में भी मौजूद है। अमृतलाल नागर हिन्दी के बड़े क्षमतावान् जिरूयी हैं। उनके कथा कहने के ढंग में ऐसा अनुठापन और आकर्षण है कि उनकी किसी भी रचना को एक बार धुस करने पर छोड़ना कठिन होता है। विशेषकर इस रचना में उनका परम्परागत जीवन का अध्ययन और अवलोकन इतना सूक्ष्म और गहरा है, और उसको मूर्त रूप देने की क्षमता ऐसे अपूर्व रूप में प्रकट हुई है, कि हिन्दी में उनका मानो नहीं। वह बड़े महज भाव से एक के बाद एक ऐसे चित्र उभारते चले जाते हैं जिनकी आत्मीयता और सहानुभूति से कोई अछूता नहीं रह सकता। किसी क्षेत्र की बोली की पुनर्सृष्टि में भी वह अद्वितीय हैं, और किसी भी प्रसंग को अपनी भाषा और शैली के चमत्कार में स्मरणीय बना दे सकते हैं। पर लगता है कि 'बुंद और समुद्र' में यह सहजता और क्षमता ही उनकी कठिनाई और सीमा बन गयी है। वह किसी भी प्रसंग को उठाकर उसके वर्णन के रस में स्वयं इतने डूब जाते हैं कि सम्पूर्ण उपन्यास के मन्दभे में उसकी स्थिति और आनुपातिक सार्थकता का उग्रे ध्यान नहीं रहता। इसलिए प्रत्येक छोटे-से-छोटा वर्णन भी स्वतन्त्र रूप से अत्यन्त रोचक और चमत्कारपूर्ण हो उठता है और समग्र रचना की अन्विति को तोड़ देता है। सज्जन-वनदग्गा की बुढ़ावन-बरसाना-यात्रा, राजा द्वारकादास का जलसा, महिला सेवामण्डल का भण्डाफोड़, ताई द्वारा राधा-कृष्ण का विवाह, चिपों की प्रदर्शनी आदि ऐसे अजगिनती स्थल हैं, जहाँ रोचकता और वर्णन की विशदता के लिए पूरी रचना के समन्वित प्रभाव की बलि बड़ा दी गयी है। ऐसे सब प्रसंग अपने-आप में स्वतन्त्र रेखाचित्र-जैसे हो जाते हैं। फलस्वरूप पूरी रचना के गठन में अनुपात और अन्तःसम्बन्ध की शिथिलता बेहद खलती है। विभिन्न कथा-यूनों के बीच—उनके भी अन्तर्गत उप-प्रसंगों, विवरणों और वर्णनों के बीच, कलात्मक-मौन्दर्यात्मक सन्तुलन और सयम नहीं रह पाया है। लेखक इतनी मधुरता की सृष्टि करता है कि वह कड़वी लगने लगती है। साथ ही नागरजी में इस नसार में सरस हरियाली के पास ही बीच-बीच में उजाड़ बंजर प्रदेशों की भी कमी नहीं। 'बुंद और समुद्र' के सबसे बोलिल और अनावश्यक वश उसके लम्बे-चौड़े बाद-विवाद अथवा आत्म-विश्लेषणात्मक स्थल ही हैं। विशेष रूप से जहाँ लेखक ने विभिन्न विषयों से

सम्बन्धित अपनी जानकारी को किसी पात्र के माध्यम से कहने का यत्न किया है, यहाँ वह बहुत ही नीरस और अरोचक हो गया है। 'बूंद और समुद्र' ऐसा उपन्यास है जो सन्निप्त होकर निश्चय ही अधिक तीव्र और प्रग्वर हो सकता है।

यह असमता और अन्विति का अभाव उममें शैली के स्तर पर भी है। लेखक की मुख्य पद्धति यथार्थवादी है, पर बीच-बीच में वह अतिशयोक्ति और अयथार्थवादी युक्तियों का सहारा लेता है जिससे विसंगति पैदा होती है। सत्य यथार्थवाद के साथ कार्टून-जैसी पद्धति सदा मेल नहीं खाती। मागरजी प्रथम कोटि के विस्सागो शैली के लेखक हैं और 'बूंद और समुद्र' के एक अंश के लिए उनकी वह शैली बहुत ही उपयुक्त भी है। कहीं-कहीं उनके वर्णन 'षट्शकास्ता' शैली की याद दिसाते हैं और बड़े चमत्कारपूर्ण भी लगते हैं। पर सम्पूर्ण उपन्यास में शैलीगत सामंजस्य नहीं है। कहीं वह ऐसे वर्णन करते हैं, जैसे घटनाएँ इसी समय सामने घट रही हों, कहीं इस प्रकार जैसे अतीत में घट चुकी हो, कहीं विस्सागो के डंग से, कहीं मनोवैज्ञानिक विश्लेषणारमक डंग से। पूरे उपन्यास के रूपबन्ध में इससे विषयानुकूल विविधता के बजाय स्वर का विषादीपन और वैषम्य, प्रभाव का ऊबड़-खाबड़पन और बातावरण का टूटना-बनना ही अधिक उभरता है।

निरमन्देह यह सम्पूर्ण विश्लेषण इस परिप्रेक्ष्य में ही है कि 'बूंद और समुद्र' मुडोल्लर हिन्दी-उपन्यास की एक महत्त्वपूर्ण और सशक्त इति है जो अपनी अपूर्व उपसन्धि के कारण ही मूल्योत्पन्न के स्तर को अधिक ऊँचा और बढोर रखने की भांग करती है। उसमें निश्चिन् रूप से इन दोर की सर्वश्रेष्ठ कथाकृति बनने की पूरी सम्भावना भी और भ्रमनसास मागर के पास उम दाविरा को निभाने योग्य पर्याप्त सामध्य भी है। इन बात से बड़ी गहरी निराशा ही होती है कि यह उपन्यास उस स्तर तक नहीं पहुँच सगा। फिर भी, अपनी गमग्न दुर्बलनाओं के बावजूद, वह विछने दम-गमग्रह कर्षों के सबसे महत्त्वपूर्ण उपन्यासों में गिना जाने योग्य है, इसमें कोई सन्देह नहीं।

कास-प्रवाह में इतिहास के कुछ क्षण ऐसे होते हैं जिनमें अचानक ही एक साथ कई युग क्षिप्त होते हैं और जिनमें अकस्मात् मन का ऐसी सर्वथा अकल्पनीय अनुभूतियों से साक्षात्कार हो जाता है जिनकी छाप परवर्ती युगों में पीढ़ियों तक बनी रह जाती है। संवेदनशील सर्जनारम्भक प्रतिभा के लिए ऐसे युगक्षण सदा ही चुनौती बनते हैं। क्योंकि एक ओर तो उन क्षणों में उसे मानव-चेतना के ऐसे रूप दिखायी पड़ जाते हैं जो साधारणतया सुलभ नहीं, और इसलिए उन्हें किसी कलात्मक रूप में लिपिबद्ध करने का बड़ा तीव्र आकर्षण होता है, दूसरी ओर ऐसे क्षणों में एक साथ ही इतना कुछ पुञीभूत और केन्द्रित होकर घटित होता है कि उसमें से सार्थक और निरर्थक का अन्तर्ग्रहण असम्भव नहीं तो कठिन अवश्य हो जाता है। इसके अतिरिक्त ऐसे समय घटनाओं, भावों, विचारों, अनुभूतियों की गति में इतनी तीव्रता रहती है कि उन्हें किसी परिप्रेक्ष्य में, किसी विवेकपूर्ण ऋम में रखना दुष्कर होता है। फलस्वरूप ऐसे क्षणों को अपनी विषयवस्तु बनाने वाली कृतियाँ प्रायः तथ्यों के ढेर में अपनी निजी सत्ता खो बैठती हैं, और मानवीय दस्तावेज के बजाय सूचना-संग्रह मात्र रह जाती हैं। इसलिए किसी समुदाय, देश या समाज के जीवन में आनेवाले ऐसे उपप्लावन उनके प्रति संवेदनशील कलाकार के मन में अनिवार्य रूप से अन्तर्द्वन्द्व और कभी-कभी अन्तर्विरोध की सृष्टि करते हैं : वह बहुत आकर्षित होते हुए भी उनको अपनी रचना की विषयवस्तु नहीं बना पाता, या बना डालता है, पर फिर अपने प्रवास में सफल या उससे सन्तुष्ट नहीं हो पाता। स्वाधीनता के बाद देश के विभाजन को लेकर लिखा गया यशपाल का बृहद् उपन्यास 'झूठा सच' ऐसे अन्तर्द्वन्द्व या अन्तर्विरोध का बड़ा महत्त्वपूर्ण उदाहरण है।

'झूठा सच' अपने दो खण्डों में १९४२ से १९५७ तक के कालखण्ड की

घेरता है, यद्यपि उसमें विस्तृत विषय १९४६-४८ के साल का ही है। इस प्रकार वह देश के विभाजन की पूर्ववर्ती पृष्ठभूमि, उसकी मध्याप्त प्रक्रिया तथा परवर्ती परिणति, सभी को प्रस्तुत करता है। इसके लिए लेखक ने साहौर में भोला पाछे की गली में रहने वाले निम्न मध्यवर्गीय परिवारों और उनके विभिन्न सदस्यों के बाह्य जीवन, पारस्परिक व्यवहार और व्यक्तिगत आचरण, सामूहिक तथा वैयक्तिक सरकार, नेता और मान्यताओं को विभाजन के मन्दर्भ में --उमंगे पहने, दौरान तथा बाद में --देता है, और कलम्बरूप हो जाने परिवर्तन या अपान्तरण को दिखाने का प्रयास किया है। भोला पाछे की यह गली जंगे एक समूचे समाज की प्रतीक है और लेखक ने उसके जीवन सामूहिक व्यवस्था को अपादिन करने में बड़ा सचेष्ट परिश्रम किया है। साहौर के अन्य भाग भी इस गली की तुलना में, तथानता में, भिन्नता में, विमरुणता और पारस्परिक सम्बन्ध में ही उभरते हैं। स्वयं गली में रहने वाले व्यक्तिगतों का बाह्य और आन्तरिक जीवन भी गली के इस सामूहिक व्यवस्था के परिप्रेष्य और सम्बन्ध में ही देना और अर्पित किया गया है जो उन व्यक्तिगतों को एक मूर्त और ठोस आधार प्रदान करता है, उन्हें उनके परिवेश और उनके विभिन्न सम्बन्ध-मूर्तों के मन्दर्भ में देखने-परखने में सहायक होता है।

[illegible]

निस्सन्देह इतिहास के ऐसे बिस्फोटक क्षण को अपने सज्जनात्मक कार्य की विषयवस्तु बनाकर लेखक ने उस चुनौती को पूरी तरह स्वीकार किया है जिसका प्रारम्भ में उल्लेख हुआ था। कई दृष्टियों से इस कार्य के लिए यशपाल हिन्दी में सबसे सक्षम, उपयुक्त और सुसज्जित कथाकार हैं। उनके पास व्यापक जीवन की गति को समझने के लिए उपयुक्त ऐतिहासिक दृष्टि है; उनका हिन्दवी के विभिन्न पक्षों का अवलोकन-निरीक्षण विस्तृत और समृद्ध है; उनमें विभिन्न सामाजिक, राजनीतिक, आर्थिक शक्तियों और प्रभावों को अलग-अलग, एक साथ और उनके पारस्परिक सम्बन्धों में, देखने की रुचि भी है, प्रवृत्ति भी; उनके भीतर का सजग प्रखर व्यंग्यकार उन्हें कभी किसी स्थिति के साथ संबंधों एकाकार हो जाने से बचाये रखता है और बहुत लकीर्ण अर्थ में पक्षधर नहीं होने देता; उनमें एक प्रकार की मूर्तिमंशकता और साहित्यिकता है जिसके कारण वह बड़ी-से-बड़ी प्रतिमा को भी लण्डित करने में नहीं हिचकते; उनकी सहानुभूति, विशेषकर पीड़ित-दलित, साक्षित-प्रताड़ित जन-समुदाय से, बड़ी सहज और व्यापक है। 'झूठा सब' में यशपाल अपनी इन क्षमताओं का भरपूर उपयोग करते हैं। विभाजन-जैसी सर्वप्राची घटना को उन्होंने उसकी आर्थिक, राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक और वैयक्तिक समग्रता में, साथ ही उसकी गतिमानता में, देखने का प्रयास किया है। इस राजनीतिक घटना की जड़ों को देखने-समझने के लिए लेखक ने पहले खण्ड में साम्प्रदायिकता के विप के बढ़ने की विभिन्न अवस्थाओं का, उसके विभिन्न सामाजिक-राजनीतिक-वैयक्तिक स्तरों का, उसके बारे में विभिन्न प्रतिक्रियाओं तथा उसके विभिन्न स्थूल-सूक्ष्म रूपों और स्थितियों का, प्रस्तुतीकरण किया है। उसने न तो साम्प्रदायिकता के आर्थिक-राजनीतिक पक्ष से बचने की कोशिश की है, न धार्मिक पक्ष से। इस भाँति विभाजन की पृष्ठभूमि को, विशेषकर उसके सामाजिक पक्ष को, वह बड़ी विनम्रता से उपन्यास में प्रस्तुत कर सका है।

एक प्रकार से यह विशदता, जीवन की विविधता, ही यशपाल के कथा-साहित्य की महत्वपूर्ण और सर्वप्रमुख उपलब्धि है। इस अर्थ में कहा जा सकता है कि मानव-स्वभाव के अनगिनती रूपों के दर्शन उनके इस उपन्यास में होते हैं, विशेषकर जीवन की सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियों को बड़े विस्तार से अंकित किया गया है—पहले खण्ड में भोला पाषे की गली और सारे लाहौर की राजनीतिक-सामाजिक हिन्दवी का, तथा विभाजन के साथ ही उसके टूटने, बिखरने और चूर-चूर हो जाने का; और दूसरे खण्ड में, विभाजन के तुरन्त बाद से अगले आठ-दस वर्ष तक, दिल्ली के अस्त-व्यस्त, केन्द्र-विन्धुन, जनावीर्ण जीवन का। यह वर्णन इतना अधिक 'व्यापक' और

'प्रायोगिक' है कि एक पूरे युग का विश्रुत मिन जाना है, जैसे बड़ी ही गाढ़पानी और मिद्धमन् निपुणता में अमरांगो की अनगिननी कतारों एक विशेष श्रम में संज्ञो दी गयी हो। निम्नन्देह पत्रने गण्ड के इन जीवन-विश्रों में धामिचना, स्वाभाविकता अधिक है, जीवन का महत्त्व श्म अधिक प्रकाशित जान पड़ता है, स्थान-स्थान पर ऐसी कनोट और व्याख्या भी है जिसे एक कलाकार ही देख और उजागर कर सकता है। दूसरे शब्द में घटनाओं की उद्गता, पाशविकता और अक्षयनीय तीव्रता अधिक उभरकर सामने आयी है, कथा और प्रसंगों में अनगिननी सूत्र उमरने दीख पड़ने हैं जिनमें गहनता भी नहीं पर फँसाव अवश्य ही बहुत है, चाहे वह फँसाव भी विश्रुत ही हो, किसी सम्पूर्णता को स्थापित न कर पाना हो। 'झूठा सच' में यशपाल की क्षमता की बहुत-नी विशेषताओं में—बहानी गड़ने और कहने की सामर्थ्य, एक विशेष प्रकार की रोचकता और उसकी चमक, विषमता और पावण्ड के ऊपर चुभते हुए तीव्र पैसे ध्याय, राजनीतिक आन्दोलनों को सामाजिक यथार्थ के अन्य पक्षों के साथ समेटते चलने के कौशल, आदि में—एक नये रूप में साक्षात्कार होता है। और ये सब विशेषणों किसी हद तक इसको हिन्दी-उपन्यास में एक खास दर्जा भी देती हैं।

लेखक ने अपने इस उपन्यास को 'झूठा सच' कहा है। एक तो इसलिए कि तारा का सोमराज की पत्नी होना सच होकर भी सच नहीं है। विवाह की पहली ही रात को सोमराज द्वारा वह अपमानित तथा पीड़ित-श्रताड़ित ही होती है, स्थूल अर्थ में भी उसकी पत्नी नहीं बनती। और उसके बाद तो गली में दगा होने के कारण वह भूकान से कूदकर भाग निकलती है और फिर उस भूकान में पड़कर बहुत-कुछ सहती-भोगती खिलती पहुँचकर अन्त में नये सिरे से अपने जीवन को गड़ती है। किन्तु सोमराज से औपचारिक विवाह एक बार फिर उसके अपमान और पराजय और अज्ञात का कारण बनने को है कि वह उस 'झूटे' सच से किसी प्रकार मुक्ति पा जाती है। नैयर कहता है, "घटना तो झूठ-सच नहीं होती, झूठ-सच तो घटना को प्रकट करने के प्रयोजन में होता है। सच सत्य को प्रकट करने के लिए प्रयत्न करता या उसे जमाना भी आवश्यक होता है। सच को बत देने के लिए साक्षी आवश्यक होती है।"

यह उद्धरण एक प्रकार से यशपाल की विशेष कला-दृष्टि को सूचित करता है—सत्य को 'जमाना' या उसको बत देने के लिए 'साक्षी' जुटाना। इस कथन में ही दृष्टि के उस सरलीकरण के बीज हैं जो यशपाल को सत्य की जटिलता को देखने से रोकता है, जो उनके 'सच' को अन्ततः सीमित, एकांगी, जमाया हुआ, दूसरे शब्दों में बहुत-कुछ 'झूठा' बना देता है। वह जिस

खण्ड-सत्य को सम्पूर्ण सत्य मान लेते हैं, उसे 'जमाने' में कोई कोर-कसर नहीं छोड़ते और इस प्रक्रिया में उसे अधिकाधिक आशिक बनाते जाते हैं। इस प्रक्रिया के फलस्वरूप एक प्रकार का आवेश उनके लेखन में अवश्य आता है, एक प्रकार की भाव-ऊर्जा, जो उनका विशेष रस है। पर रचना की शक्ति, उसकी निर्मम, निरपेक्ष अनिवार्यता नष्ट नहीं तो सिविल अवश्य हो जाती है।

इस उपन्यास में भी उन्होंने अपने सच को जमाने का भरसक प्रयत्न किया है। तारा के सोमराज से स्वतन्त्र व्यक्तित्व को स्थापित करने के लिए अन-विनती स्थितियाँ, घटनाएँ जुटायी गयी हैं। इसीलिए अन्ततः तारा की कहानी भी यशपाल के एक अन्य उपन्यास 'मनुष्य के रूप' की सोमा की कहानी की भाँति, एक सफलता-कथा बनकर रह गयी है। तरह-तरह की परिस्थितियों और साधनाओं को पार करती हुई तारा एक ओर सफलतापूर्वक भारत सरकार में थण्डर-सेक्रेटरी बन जाती है और दूसरी ओर उसे डॉक्टर प्राणनाथ का सर्वथा निस्वार्थ एकान्त प्रेम भी प्राप्त हो जाता है। इसके सम्पूर्ण प्रतिकलन में भी दो बाधाएँ आती हैं। एक तो यह कि लाहौर से दिल्ली तक की अपनी पीढ़ाभरी यात्रा में एक मुसलमान द्वारा बलात्कार के फलस्वरूप उसे एक जघम्य यौन-व्याधि लग गयी है और यह इस कारण अपने को इस योग्य नहीं समझती कि डॉक्टर नाथ से विवाह की कल्पना भी करे। दूसरी ओर इसका इलाज भी कैसे हो? इसमें तो अपवाद का भय है। इसका हल यह निकलता है कि डॉक्टर नाथ सहर्ष उससे विवाह करके उसे विदेश ले जाते हैं और वहाँ सफलतापूर्वक इस व्याधि से मुक्ति पाकर दोनों स्वदेश लौट आते हैं। दूसरी बाधा यह उत्पन्न होती है कि तारा के भाई जयदेव पूरी के उइसावे और सहयोग से सोमराज तारा पर अपनी पत्नी होने का दावा करता है। फलस्वरूप सरकारी कर्मचारी होकर भी ऐसा अनैतिक कार्य करने के लिए डॉक्टर नाथ और तारा के आचरण की जाँच होने लगती है और यह आशंका होती है कि दोनों को सरकारी नौकरी से हटा न धोना पड़े। पर उपन्यास के अन्त में तारा और डॉक्टर नाथ भी 'एक्जानेरेट' (दोषमुक्त) हो जाते हैं और कोई कठिनाई नहीं बचती। गितने दुष्ट लोग हैं उन सबको अपने किये का फल मिलता है, और भले लोगों पर आयी हुई विपत्ता का आखिरकार अन्त होता है। केवल इस एक वाक्य की ही कसर है कि 'जैसे इनके दिन फिरे सबके फिरे।' अन्त की यह अनिनाटकीय सुलभता गहन जीवनदृष्टि के अभाव अथवा उसके अत्यन्त सरलीकरण की जिम प्रवृत्ति की सूचक है, यह लेखक यशपाल के गौरव को बढ़ानी नहीं है।

किन्तु एक ओर अर्थ में भी लेखक ने अपनी इस कथा को 'झूठा सच' माना है। उपन्यास के समर्पण में लेखक ने कहा है - "सच को कल्पना से रंग-

कर उसी जन-समुदाय को सीप रहा हूँ जो सदा झूठ से ठगा जाकर भी सब के लिए अपनी निष्ठा और उसकी ओर बढ़ने का साहस नहीं छोड़ता।" वास्तव में उसने उपन्यास के अनगिनती इन्सानों की पीड़ा-यात्रा को जीवन की एक निमंत्रण कुर निर्वात के बजाय, स्वार्थी लोगों द्वारा जनसाधारण को झूठ से ठगने और जनसाधारण द्वारा इन स्वार्थियों को परास्त करके अपना भाग अपने हाथ में ले लेने के दोहरे संघर्ष के रूप में देखा है। दूसरे सख्त का, बल्कि पूरे उपन्यास का अन्त डॉक्टर प्राणनाथ के इन शब्दों से होता है : "मिल, अब तो विश्वास करोगे, जनता निर्भीक नहीं है। जनता सदा मूक भी नहीं रहती। 'देश का भविष्य' नेताओं और मन्त्रियों की मुट्ठी में नहीं है, देश की जनता के ही हाथ में है।"

काम, यह बात सच होती ! उपन्यास का समर्पण और उसका यह अन्त लेखक की रचना-दृष्टि में उद्देश्यपरकता की तो सूचित करता ही है, साथ ही उसके दृष्टिकोण में अत्यधिक सरलीकरण और इच्छित चिन्तन की उस प्रवृत्ति को भी दृढ़ करता है जिसका पहले उल्लेख हुआ। आधुनिक भारतीय इतिहास की इस सबसे अधिक विस्फोटक घटना को विभिन्न राजनीतिक, भाषिक और सामाजिक शक्तियों के संघर्ष की परिणति के रूप में देखने के प्रयास में वह उन्हीं को पूर्णतः नियामक मानने लगता है, बल्कि कभी-कभी तो वह बेचल उन्हीं को देखता जान पड़ता है, जैसे उनके आवर्ण में जैसे इन्सान उदाहरण मान ही। दूसरे, इन शक्तियों को पहचानने की कोशिश में उसे विन्दगी का बाह्य रूप ही अधिक दीप्त पड़ता है, उसकी पीड़ा की गहराई नहीं। और तीसरे, वह इस सबका एक सरल हल पाने के लिए बहुत ही उन्मुख-मात्सायित है, जो वह 'जनता' के एक प्रकार के रोमैटिक गौरवावधान के रूप में प्राप्त करता है। उपन्यासकार संसाल की यह गलती बड़ी दुर्बलता है कि वह अपने पूर्व-चिन्तित और सरलीकृत निष्कर्षों में अपने जीवन के दर्शन को, पर्यवेक्षण को प्रभावित हो जाने देते हैं। उनकी राजनीतिक-सामाजिक माग्यताएँ उनकी दृष्टि को प्रभावित करती हैं—उसे बंध-से-बन्ध गहराई के आवाह में मीमिन भी बनानी हैं, धुंधली भी, और सगही भी।

इन प्रवृत्ति की एक अन्य दिवक्षम अभिव्यक्ति है राजनीतिक प्रश्नों का बड़ा मन्दरी प्रकार का चिन्तन। जैसे, संसाल गांधी और गांधीवाद में बड़े अन्तर है, कुछ बड़े ही भावुकतापूर्ण दार्शनिक तथा शून्य हंग में। उनकी पुस्तक 'गांधीवाद की सकारणीयता' राजनीति पर मर्यादीत, विशेषांशपूर्ण और तथ्यावधान "उक्त" चिन्तन-चिन्तन का बड़ा उन्मेषणीय उदाहरण है। गांधीवाद के सम्बन्ध में उनका यह पूर्वोक्त 'झूठा सब' में भी दिव्यादी पड़ता है। अगर जनता आदर्श-अनावश्यक रूप में गांधी और गांधी के निजान्तों पर हीरादारी

है, अहिंसा के सिद्धान्तों की खिल्ली उड़ायी गयी है। स्वाधीनता-आन्दोलन में और उसके बाद गाँधीजी के विभिन्न कार्यों और उनके सिद्धान्तों को कहीं तीखे और कहीं निहित व्यंग्य से प्रस्तुत किया गया है। विभाजन के बाद दिल्ली में मुसलमानों की रक्षा को लेकर गाँधीजी के अनशन के प्रसंग का कुछ ऐसे ढंग से वर्णन किया गया है, जैसे यह सब निरा दोग और पाखण्ड हो। इसी प्रकार कांग्रेस सरकार और जवाहरलाल नेहरू की भी बड़े हलके सतही ढंग की आलोचना है। सामान्यतः पूरे उपन्यास में राजनीतिक प्रश्नों पर यशपाल का मतामत मोटे तौर पर कम्युनिस्ट पार्टी के विचारों का समर्थक है; विभाजन से पहले और बाद में विभिन्न राजनीतिक स्थितियों और शक्तियों के सम्मेलन को प्रायः उसी रूप में प्रस्तुत किया गया है जिस प्रकार कम्युनिस्ट पार्टी करती थी, यद्यपि कुछेक प्रश्नों पर कम्युनिस्टों से भिन्न विचार भी उम्होने रखे हैं। सामान्यतः व्यक्तियों के चरित्रांकन में भी कम्युनिस्टों के प्रति एक प्रकार का हलका-सा पक्षपात जैसा उपन्यास में महसूस होता है। यह नहीं कि लेखक की कोई विचारधारा नहीं होनी चाहिए, पर जिन्दगी के प्रस्तुतीकरण में एक समर्थ लेखक अपनी वस्तुनिष्ठता को बनाये रखकर ही विचारधारा विशेष को कलात्मक रूप में स्थापित कर पाता है। कम-से-कम महान लेखक और महान कृति में यह अनिवार्य है। 'झूठा सच' इस कसौटी पर हलका उतरता है, विशेषकर दूसरे खण्ड में, जहाँ मानवीय स्थितियों के प्रस्तुतीकरण की अपेक्षा बहस अधिक है। एक प्रकार की सरलीकृत, एकांगी सिद्धान्तवादिता जो जीवन से निवृत्त नहीं आरोपित अधिक जान पड़ती है, पक्षधर राजनीतिक मताग्रह लेखक की दृष्टि की निर्ममता को, प्रसरता और स्पष्टता को, कम कर देता है। फलतः मानवीय परिस्थितियों का प्रस्तुतीकरण ऊपरी लगने लगता है, प्रश्नों और स्थितियों की गहराई में जाता नहीं जान पड़ता।

दृष्टि की इसी एकांगिता का एक और भी स्तर 'झूठा सच' में है। कुल मिलाकर विभाजन की अकल्पनीय विभीषिका का मुख्य निदर्शन स्त्री के ऊपर अत्याचार के रूप में हुआ है। इस उपन्यास में स्त्री को लेकर पुरुष की विभिन्न प्रतिक्रियाओं के विशुद्ध चित्र हैं। विभाजन के ओ-तीखे-से-तीखे परिणाम हैं वे घूम-फिर तारा, बत्ती, उमिला, कनक तथा ऐसी ही अनगिनती स्त्रियों के भाग्य की विडम्बना पर आकर टिक जाते हैं। उनमें कई स्थलों पर निस्सन्देह बहुत करणा है। किन्तु इस बात ■ यही निराशा होती है कि ऐसे सर्वप्राप्ती सबट में भी मानव-स्वभाव की अन्य अनेक विधितियों और मुन्दरताओं के प्रति लेखक की दृष्टि बहुत ही कम गयी है। विभाजन के फलस्वरूप अनगिनती स्त्रियों पर नाना प्रकार से, नाना स्थितियों में, तरह-तरह से लोगो द्वारा बलात्कार ही केवल नहीं हुआ, जीवन के अन्य बहुत-से मुख्य नष्ट-भष्ट हो

कर उसी जन-समुदाय को गीत रहा हूँ जो गदा के लिए अपनी निष्ठा और उमकी ओर बढ़ने वास्तव में उमने उपन्यास के अनगिनती इन्सानों में एक निमंत्रण और निषेध के बनाया, स्वार्थी लोगों को दगने और जनसाधारण द्वारा इन स्वार्थियों को अपने हाथ में ले लेने के दोहरे मध्यम के रूप में देश, पूरे उपन्यास का अन्त डॉक्टर प्राणनाथ के इन शब्दों से विश्वास करोगे, जनता निर्बीज नहीं है। जनता 'देश का भविष्य' नेताओं और भक्तियों की मृत्ती में ही हाथ में है।'

काम, यह बात सच होती ! उपन्यास का सार लेखक की रचना-दृष्टि में उद्देश्यपरकता की तो मुझे ही उसके दृष्टिकोण में अत्यधिक सरलीकरण और प्रवृत्ति को भी दृढ़ करता है जिसका पहले उल्लेख इतिहास की इस सबसे अधिक विस्फोटक घटना: आर्थिक और सामाजिक शक्तियों के सघात की प्रमास में वह उन्हीं को पूर्णतः नियामक मानने सफल वह केवल उन्हीं को देखता जान पड़ता है, जैसे उन उदाहरण मान हों। दूसरे, इन शक्तियों को पन्द्रहवीं का बाह्य रूप ही अधिक दीख पड़ता है, उस और तीसरे, वह इस सबका एक सरल हल पाला लाता है, जो वह 'जनता' के एक प्रकार के रूप में प्राप्त करता है। उपन्यासकार यशपाल की यह वह अपने पूर्व-चिन्तित और सरलीकृत निष्कर्षों के परीक्षण को प्रभावित हो जाने देते हैं। उन साम्यताएँ उनकी दृष्टि को प्रभावित करती हैं—आयाम में सीमित भी बनाती हैं, धुंधली भी, और

इस प्रवृत्ति की एक अन्य दिलचस्प अभिव्यक्ति, बड़ा सतही प्रकार का विवेचन। जैसे, यशपाल गाँ अग्रसर हैं, कुछ यड़े ही भावुकतापूर्ण यान्त्रिक पुस्तक 'गाँधीवाद की शवपरीक्षा' राजनीति पर सरलताकथित 'उग्र' चिन्तन-विवेचन का बड़ा उत्तेजन के सम्बन्ध में उनका यह पूर्वाग्रह 'झूठा सच' में भी जगह आदश्यक-अनावश्यक रूप में गाँधी और गाँधी

'झूठा मच' के मानवीय तत्त्व पर विचार करने पर यह सरलीकरण एक और स्थिति को प्रकट करता है। उसमें इन्मान के अवगिनती रूप अवश्य हैं, पर वे अधिकांश ही बाहरी हैं। यशपाल अपने स्वभाव से ही व्यक्ति के आन्तरिक जीवन और उनके द्वन्द्व को कम देख पाते हैं। स्मूल आवरण के स्तर पर होने वाला मानसिक मध्यम 'झूठा मच' में कम नहीं है। पर उसमें भी गहरे जाकर व्यक्तिगत के मूल केन्द्र को शकशोष्ण वाला मध्यम इनने बड़े उपन्यास में नहीं के बराबर है। यह खतरा विभाजन जैसी विस्फोटक घटना को विपद्यमन्तु बनाने के कारण हर उपन्यास के लिए रहेगा। किन्तु यशपाल का कलात्मक दृष्टिकोण उसको और भी अनिवार्य बना देता है। बड़ स्थिति के अन्तर्विरोध को कम देख पाते हैं, और देख भी पाएँ, तो उनका गतिमान चित्रण नहीं हो पाता। उनके भीतर बैठे समाजशास्त्री, राजनीतिक, सामाजिक सिद्धान्तकार विरोधी स्थिति के किमी-न-किमी एक पक्ष को गुरन्त अपना समर्पण प्रदान कर देता है, जिससे स्थिति की द्वन्द्वरमकता भुष्ट हो जाती है, और हर अन्तर्विरोध का किमी-न-किमी इच्छित तीव्र स्थिति में पर्यवसान सहज हो जाता है।

इस प्रवृत्ति का सबसे सरल प्रमाण सबसे सफ़ल रूप उपन्यास के वैयक्तिक व्यक्तिता तारा में दीख पड़ता है। यह प्रारम्भ से ही मवेदनशील, पढ़ने-लिखने में तेज, महत्वाकांक्षिणी लड़की है, शुरू में ही उसे राजनीति में दिलचस्पी है। प्रारम्भ में उसके व्यक्तिगत की लेखक ने इस प्रकार प्रस्तुत किया है कि एक निम्न माध्यमगीय लड़की के समस्त जाघत और आत्मसमर्पण होने का प्रभाव मंत्रित होता है। यह प्रभाव भी मुख्यतः बाह्य घटनाओं और परिस्थितियों के माध्यम से ही है। उसके और प्राण के बीच एक हलके-से सूत्र की स्थापना भी लेखक प्रारम्भ में ही कर देता है, बल्कि पहले मण्ड के पृष्ठ ६० पर तारा और प्राण के बीच संक्रम को लेकर भी कुछ चर्चा हो जाती है। किन्तु उसके प्रारम्भिक जीवन का सबसे रोचक और नियामक प्रसंग है कम्युनिस्ट कार्यकर्ता भगद से उनका बोलस किशोरमुलम स्नेह-सम्बन्ध। उसकी लेखक ने सम्भवतः सबसे अधिक मवेदनशीलता और सूक्ष्मता के साथ, भावनात्मकता के साथ, प्रस्तुत किया है। इस प्रसंग की हल्की-सी मिठास में भावुकता या स्फुलता का अभाव है, यद्यपि गम्भीर स्थिति कम्युनिस्ट पार्टी में हिन्दू-मुस्लिम-समाजता तथा अन्य सैद्धान्तिक-राजनीतिक दृष्टियों में भी परिचिन्तित लगती है। तारा एवं साथ ही विभिन्न स्तरों पर आत्म-नाम के सभी व्यक्तिगतों में मिश्र है—भीमो और रत्न से, जयदेव से, बनक से। अन्य महत्त्वपूर्ण पात्रों में उनकी यह विमर्शता उसे एवं व्यक्तिगत देती है, और कुन बिनाकर इस व्यक्तिगत में, कम-से-कम प्रारम्भिक अज्ञ में, एक प्रकार की आन्तरिक मर्पति और विश्वगतीयता है। उपन्यास के वैयक्तिक चरित्र के रूप में उगरी निवर्तनीयता

गये, युगो की संचित पोषित मान्यताएँ उड़ गयीं, अन्य सभी विविध वैयक्तिक-सामाजिक सम्बन्ध ध्वस्त हो गये, विपाक हो गये, सत्कारों के आधार बदल गये, जीवन से अपेक्षाएँ बदल गयीं, पूरे मानवीय आचरण का स्वरूप बदल गया। विभाजन के बाद का भारतीय जीवन, विशेषकर उत्तर भारत में और दिल्ली में किसी भी रूप में ठीक पहले जैसा ही नहीं रह सका। वह सदा के लिए एकदम भिन्न हो गया। पर यशपाल की दृष्टि जीवन के अन्य पक्षों पर इतनी नहीं जाती जितनी स्त्री के शोषण, पीड़न और अपमान पर, उसके साथ अत्याचार और पाशविक व्यवहार पर। यह अकारण ही नहीं कि उपन्यास की मुख्य पात्र एक स्त्री है, तारा। पूरे उपन्यास में स्त्री-सम्बन्धी विचारों की भरमार है, स्वयं स्त्री के, तथा उससे सम्बन्धित पुरुषों के, विभिन्न आचरणों की अनगिनती छायाएँ प्रस्तुत की गयी हैं। और स्त्री के प्रति यह असन्तुष्टि दृष्टि भी बड़ी स्पष्ट है, शरीर और सेक्स के स्तर पर ही अधिक है। यशपाल के सभी उपन्यासों में सेक्स के प्रति एक प्रकार का असन्तुष्टि बिह्वल दृष्टिकोण उनके कृतित्व के स्तर को नीचे गिराता रहा है। यहाँ भी वह नारी के शरीर और उसके साथ यौन-सम्बन्धों को लेकर पुरुषों की विभिन्न प्रतिक्रियाओं पर अधिक बल देते हैं। एक जगह तारा के विषय में लेखक ने कहा है 'उसे जान पड़ रहा था कि वह जना हुआ मकान देश-भर में नहीं, समार-भर में नारी पर अत्याचार का प्रतीक है, इसीलिए भाग्य उसे यहाँ ले आया है। उसने ही नहीं, अमरुष्य नारियों ने पुरुषों की पाशविकता को कहा है। पुरुष को मनुष्य बना मरने के लिए स्त्री को कितना सहना पड़ेगा ?' और यह एक स्थान पर नहीं, पूरे उपन्यास की रचना में स्थित है। भगने की मार्क्सवादी कहनेवाले लेखक के लिए यह मरुभूमि आश्चर्य की बात है कि स्त्री के ऊपर बलात्कार से बड़ी बर्बरता और क्रूरपहीनता की वह बलना नहीं कर पाता।

यही कारण है कि पूरे उपन्यास में जीवन की भ्रमना, उदात्तता और सुन्दरता के प्रति सजगता का ऐसा अभाव है। लेखक का दृष्टिकोण सीमित ही नहीं, अत्यधिक नकारात्मक है, अभाववादी है। उनमें शायद और तीव्रता तो है, पर वह ऐसे समार का चित्र है जो जिन्दा रहने के लिए प्रेरित करना नहीं जान पड़ता। यशपाल व्योम में, घटनाओं में, जानकारी के प्रदर्शन में, उससे रह जाते हैं, जीवन की मरनता में प्रवेश नहीं कर पाते। क्योंकि उनमें लिए मरुभूमि अधिक लवेदनशील, सूक्ष्म और सहानुभूतिपूर्ण दृष्टि चाहिए। यशपाल की रचना का यह एक दिव्यदृष्टि विशेषाज्ञान है कि बलात्कार में 'जीवन-दृष्टि' पर सबसे अधिक बाध करनेवाले लेखक में जीवन-दृष्टि का अभाव ही सबसे अधिक कटघना है।

बोमसता के साथ-साथ उनके व्यक्तित्व में माहम, मयम और सुनेपन का ऐसा मिश्रण है जो उन्हें विशिष्टता देता है। पर जयदेव के प्रति उनमें उत्कट अग्र्य आकर्षण का बेग्न बड़ा मनी है और अपर्याप्त भी। उसकी भावात्मक अभिव्यक्ति भी कुछ अधिक मुखर है जो वनक के व्यक्तित्व को कोई ऊँचा आशाम नहीं पाने देती। परवर्ती जीवन में वह और भी सामान्य और वैशिष्ट्य-हून हो जाती है, और अपने दम से जीवन के उसलने जाने पर भी उसकी कोई छाप नहीं रहनी। सलनऊ में मिल के साथ उसका सम्बन्ध उनके व्यक्तित्व के कुछ मजबूत रूप में उभरने की सम्भावनाएँ प्रमनु करता है, पर वे भी यों ही बिस्तर जानी है, उनका पूरा उपयोग नहीं होता। अग्र्य पात्रों में यही बाल नरीत्तम के जाने में भी मही है। डॉक्टर प्राणनाथ भी दितचरम तो है, पर उसमें भी कोई अन्य आशाम नहीं।

गौण पात्रों में उमिला तथा शीलो और रतन में अधिक विशिष्टता है और वे अपनी छाप मन पर छोड़ने हैं। पर उपग्राम के रूपद्वय में उनका स्थान इतना प्रामाणिक है कि रचना के समय प्रभाव की वे नहीं धरस पाने। दृश्यपट की घोर घटनाप्रधानता और ब्रह्मपरकता में वे भी लगे जाने हैं।

मानवीय परिदृश्य की इस मन्नीन इतिवृत्तात्मकता के बीच बती का प्रमय एवमात्र ऐसा स्थल है जिसकी तीव्रता और भावमहानता लगभग बिस्फोटक है। वह सहज मानवीय विश्वास की गरिमा और निर्मम स्वार्थपरता की चरम शूरता के दो दूरस्थ छोरों को एक साथ स्पर्म करता है और अपनी प्रसरता से एक मया भावलोक उद्घाटित कर जाता है। यदि ऐसे स्थल कुछेक भी और होने, तो उपग्राम का स्तर निस्मन्देह भिन्न हो जाता।

पर भावना का यह छिछलापन सर्जनात्मक कृति के रूप में 'झूठा सच' को किसी मार्थक स्तर तक नहीं उठने देता। इस इतिवृत्तात्मकता का एक अग्र्य प्रमाण है 'झूठा सच' की नितास्त वर्णनात्मक, रमहीन, सपाट भाषा, जिसमें ध्वजतात्मकता बहुत कम है और विम्वमयता तो नहीं के बराबर है। जो चित्र या विम्व हैं भी वे निहायन स्पूल, फूहड और चालू प्रकार के हैं। पहले खण्ड के बीच में से लगभग दो-सवा दो सौ पृष्ठों में जो बोड़े-से विम्व आये हैं उनकी वानगी दर्शनीय है—

"कनक की अवस्था किसी मेने में मालिक से विलुड गये कुत्ते जैसी हो रही थी जो मालिक को ढूँढने के लिए सत्र और सँघता और भटकता फिरता है।" (पृष्ठ १६७)

"उसके आँसू से भीगे चेहरे पर मुसकान आ गयी, जैसे बोस से लदे फूलों पर प्रमान की किरणें पड़ जायें।" (पृष्ठ १७६)

सारे उपन्यास को भी एक प्रकार की स्वाभाविकता प्रदान करती है। पर जैसा पहले कहा गया है, दूसरे खण्ड में वह क्रमशः एक सफलता-कथा की नायिका-जैसी हो जाती है, और दिल्ली में उसके अनुभवों की विविधता का विवरण रोचक अधिक है, गहरी मानवीय पीड़ा को उजागर करने वाला दस्तावेज कम। उसके जीवन का सबसे तीव्रतम सघन अनुभूति का क्षण भी पहले खण्ड में ही है—उसकी तयाकथित मुहागरात। अपनी अप्रत्याशित कूरता और मानव-मन के निम्नतम स्तरों के उद्घाटन के कारण यह प्रसंग उपन्यास के गहनतम आन्तरिकता वाले स्थलों में से है। इसके तया असद के साथ प्रथम प्रेम-स्वीकार के प्रसंग के अतिरिक्त, उसका अधिकांश परवर्ती जीवन पूर्व-निर्भोजित और बाह्य घटनाओं का पुंज मात्र जान पड़ता है। अपने प्रति डॉक्टर प्राणनाथ के प्रेम का ज्ञान भी बड़े घरेलू माघारण स्तर पर ही रह जाता है, यद्यपि लेखक ने उसे नाटकीय बनाने का पर्याप्त यत्न किया है। कुस मितकर तारा आत्मसंगत और रोचक होकर भी अत्यन्त माघारण पात्र है, उसके द्वारा जीवन की ऊँचाइयों या गहराइयों का व्यञ्जित होना सम्भव नहीं लगता।

उपन्यास के दूसरे महत्वपूर्ण पात्र जयदेव पुरी के व्यक्तित्व में उदार-चक्राक्ष और विविधता अधिक है, पर उसमें आन्तरिक संगति नहीं। वह द्विपा-प्रस्त तथा अनिश्चित मन से रचा हुआ लगता है। पहले खण्ड में उसका जो रूप क्रमशः बनने लगता है, दूसरे खण्ड में वह लगभग नाटकीय ढंग से बदलकर भिन्न हो जाता है। लगता है जैसे दूसरे खण्ड तक पहुँचते-पहुँचते लेखक ने उसके व्यक्तित्व को दूसरी ओर ले जाने का निश्चय कर हासा हो। उसका यह परिवर्तन मनोविज्ञान की दृष्टि से असम्भव न होने पर भी कलात्मक मार्पकता की दृष्टि से असम्यक्त और अनावश्यक लगता है। शायद इस परिवर्तन की आवश्यकता उसके व्यक्तित्व की अपेक्षा कथाकार को अधिक है। आलम्पर में उमिमा के सम्बन्ध में भी उसके भावों का आकस्मिक परिवर्तन, उमिमा के साथ अकेले रह जाने की परिणति, सब आरोपित लगती है। इनके के प्रति उसके भावों और व्यवहार में गिरावट भी बड़ी जल्दबाजी से दिखायी गयी है। इसी प्रकार तारा के लिए उसके मन का आक्रोश बड़ी मनो-वैज्ञानिकता का परिणाम जान पड़ता है। जयदेव तारा में तीव्र रूप में विमर्श व्यक्त है, पर उसमें उतनी बाह्य आत्ममगति भी नहीं मिलती तारा में है। उसकी नीचतापूर्ण परिणति इच्छित अधिक जान पड़ती है और अल्प उपन्यास के पूरे चुनाव को उगरी, कृत्रिम और आन्तरिक बनाने में सहायक होती है।

कनक तारा और जयदेव दोनों में भिन्न है, अपने परिवेश के कारण भी और अपने मूलमूल व्यक्तित्व के कारण भी। भावुकता, कल्पनाशीलता और

कोमलता के साथ-साथ उसके व्यक्तित्व में साहस, सख्त और छुलेपन का ऐसा मिश्रण है जो उसे विशिष्टता देता है। पर जयदेव के प्रति उसके उत्कट अदम्य आकर्षण का केन्द्र बड़ा सतही है और अपर्याप्त भी। उसकी भावात्मक अभिव्यक्ति भी कुछ अधिक मुखर है जो कनक के व्यक्तित्व को कोई ऊँचा आयाम नहीं पाने देती। परवर्ती जीवन में वह और भी सामान्य और वैशिष्ट्यहीन हो जाती है, और अपने ढंग से जीवन के उसलने जाने पर भी उसकी कोई छाप नहीं रहती। लघनऊ में मिल के साथ उसका सम्बन्ध उसके व्यक्तित्व के कुछ सशक्त रूप में उभरने की सम्भावनाएँ प्रस्तुत करता है, पर वे भी यों ही बिखर जाती हैं, उनका पूरा उपयोग नहीं होता। अन्य पात्रों में यही बात नरोत्तम के बारे में भी यही है। डॉक्टर प्राणनाथ भी दिलचस्प तो है, पर उसमें भी कोई अन्य आयाम नहीं।

गौण पात्रों में उर्मिला तथा भोलो और रतन में अधिक विशिष्टता है और वे अपनी छाप मन पर छोड़ते हैं। पर उपन्यास के रूपबन्ध में उनका स्थान इतना प्रासंगिक है कि रचना के समग्र प्रभाव को वे नहीं बदल पाते। दृश्यपट की घोर घटनाप्रधानता और बाह्यपरकता में वे भी लो जाते हैं।

मानवीय परिदृश्य की इस अन्तहीन इतिवृत्तात्मकता के बीच बत्ती का प्रपञ्च एकमात्र ऐसा स्थल है जिसकी तीव्रता और भावगहनता लगभग विस्फोटक है। वह सहज मानवीय विश्वास की गरिमा और निर्धन स्वाधरता की चरम शुद्धता के दो दूरस्थ छोरों को एक साथ स्पर्श करता है और अपनी प्रखरता से एक नया भावलोक उद्घाटित कर जाता है। यदि ऐसे स्थल कुछेक भी और होते, तो उपन्यास का स्तर निस्सन्देह भिन्न हो जाता।

पर भावना का यह छिछलापन सर्जनात्मक कृति के रूप में 'झूठा सच' को किसी सार्थक स्तर तक नहीं उठने देता। इस इतिवृत्तात्मकता का एक अन्य प्रमाण है 'झूठा सच' की निरान्त वर्णनात्मक, रगहीन, सपाट भाषा, जिसमें मयजनात्मकता बहुत कम है और विस्मयता तो नहीं के बराबर है। जो विश्व या विषय हैं भी वे निहामय स्थूल, फूहड़ और चालू प्रकार के हैं। पहले सण्ड के बीच में से लगभग दो-सवा दो सौ पृष्ठों में जो थोड़े-से विषय आये हैं उनकी बानगी दर्शनीय है—

"कनक की अवस्था किसी मेले में मालिक से विकृष्ट गये कुत्ते जैसी हो रही थी जो मालिक को ढूँढ़ने के लिए सब ओर सूँघता और भटकता फिरता है।" (पृष्ठ १६७)

"उसके आँसू से भीगे चेहरे पर मुसकान आ गयी, जैसे ओस से लदे फूलों पर प्रमान की किरणें पड़ जायें।" (पृष्ठ १७६)

“कद-कद भी क्या है, जैसे मशई ने जमाने में ममाला न मिलने पर बने-गुने में ही बना दिया गया हो।” (गृष्ट २६१)

“छ दिन में नगर में शान्ति थी। ऐसी ही शान्ति जैसी चौक में निद्रा गये दो मोरों के सङ्गुहान होकर और हाँककर गिर जाने के बाद हो जाती है।” (गृष्ट ३०१)

“छत्रों के लोहे के ढाँचे पशुओं की झुममी हुई पंखियों और पत्रों की तरह झूमते जान पड़ते थे।” (गृष्ट ३१४)

“पुरी विश्राम के लिए स्त्रिगदार पक्ष पर मने कोमल विस्मर पर बैठा तो एक बार उछल-गा गया। यज्ञ गया अनुभव अमुकियाजनक नहीं, किन्तु कुछ-कुछ अपरिचित युवा नारी के स्पर्श की भाँति लगा।” (गृष्ट ३८३)

किसी उत्कृष्ट कथाकृति में हममें अधिक स्पूल, सय-मंजीतहीन तथा नीरस शुष्क भाषा भिन्ननी कठिन है। बाम्बव में यशपाल ‘भूठा मच’ में ‘मर्य’ को ‘कल्पना से रंगने’ के उद्योग में सवे अवश्य हैं, पर निराल रंगसाज के स्तर पर, रंगों की मौसिक मर्जनशील योजना के द्वारा मने जीवन के स्रष्टा कलाकार के स्तर पर नहीं।

‘भूठा मच’ के मन्दर्भ में प्रायः तात्पर्याय के अमर उपग्यास ‘युद्ध और शान्ति’ का स्मरण किया जाता है। पर दुर्भाग्यवश यह स्मरण ‘भूठा मच’ के लिए बहुत प्रशंसारमक नहीं सिद्ध होना। क्योंकि इसका केवल विस्तार ही ‘युद्ध और शान्ति’ जैसा है। कलात्मक उपलब्धि इसकी इतनी सीमित है कि दोनों कृतियों में कोई तुलना ही नहीं हो सकती। यशपाल की कला की सीमा केवल यही नहीं है कि वह जीवन का एक छोटा, सतही टुकड़ा ही देस पाते हैं; बल्कि उससे भी अधिक इन बात में है कि वह जो कुछ देस पाते हैं वह मानवीय अनुभूति का सार्थकतम अंश नहीं होता। वह मूलतः जीवन की कुत्सा और पाशविकता के द्रष्टा हैं। निस्सन्देह उन पर वह बड़ा गहरा, तीखा और मार्मिक व्यंग्य कर सकते हैं। समाज के अमानवीय, विकृत, किन्तु ऊपर से संस्कृत और शिष्ट और स्वस्थ दिशायी पड़ने वाले, वलित अंग को उधेड़कर रखने में उन्हें बड़ा कमाल हासिल है। जीवन की कुरूपता को छिपाने वाली तड़क-भड़क को फोड़ सकने की यह क्षमता यशपाल को हिन्दी का महत्त्वपूर्ण कथाकार बनाती है। किन्तु अन्ततः यह अक्षि ही उनकी सबसे बड़ी सीमा भी है। जीवन के संवेदनशील, आन्तरिक गहन पक्ष में न तो यशपाल की गति है और न रचि। वह मूलतः नकारात्मक मूल्यों के कथाकार हैं, रचनात्मक मूल्यों के नहीं। इस कारण उनके केवल यही पात्र कुछ-कुछ जीवन्त होते हैं जो या तो कटुता को सहन करते हैं या कटुता को जन्म देते हैं। वह ऐसे ही व्यक्तियों को शक्ति और तीव्रता के साथ चित्रित कर पाते हैं। पर जो पात्र जीवन की

रचना में योग देने हैं, जिनके व्यक्तित्व में निर्माण की प्रतिभा है, अबदा जिनमें मुकुमारता, भावनाशीलता या संवेदनशीलता अधिक है, उनको या तो यशपाल देस-सम्राट ही नहीं पाते; और यदि देख भी पाते हैं तो उनका अकन सहानु-भूतिहीन, उलझा हुआ और यान्त्रिक हो जाता है। यशपाल इन्सान के मन की गहराई में उतरने का या तो प्रयत्न ही नहीं करते और केवल बाह्य आचरण के वर्णन द्वारा आन्तरिक जीवन को अभिव्यक्ति करके सन्तुष्ट हो जाते हैं, और यदि प्रयत्न करते भी हैं, तो वह आरोपित मगने लगता है। वह ऐसा जान पड़ता है जैसे किसी पूर्व-कल्पित ढाँचे में बँधा हुआ हो। 'झूठा सच' में वास्तव में ऐसा लगता है जैसे राजनीतिक माग्यनाएँ, सम्बन्ध और गतिविधियाँ अपने-आप में एक साथ चल गयी हों, मानवीय परिस्थिति भग्न नहीं। लगता है इन्सान राजनीति का नियामक नहीं, उसका एक विसौना मात्र है। इस प्रकार अन्ततः 'किन् भी प्रभाव सतह का ही पैदा होता है, गहराई का नहीं, यद्यपि इस चित्रण में सहानुभूति का, आत्मीयता का अभाव नहीं है और इसीलिए जहाँ तक जाता है, प्रामाणिक और विश्वसनीय लगता है। वास्तव में यशपाल सामाजिक सम्बन्धों और परिस्थितियों को सदा एक दर्शक की भाँति प्रस्तुत करते हैं। उनका मूल उद्देश्य होता है या तो सरस कहानी कहना या किसी राजनीतिक माग्यना को स्पष्ट बनाना। इसीलिए उनके उपन्यास पढ़कर किसी उपलब्धि का भाव नहीं होगा, सम्भवतः कुछ जानकारी बढ़ जाती है और जीवन के कई नये पक्षों में परिचय हो जाता है। उनके पूर्ववर्ती उपन्यास 'मनुष्य के रूप' और 'अमिता' भी दोनों ही चरित्र या व्यक्तित्व की खोज की अपेक्षा किसी माग्यना की स्थापना से अधिक सम्बद्ध हैं।

यशपाल के कलाकार व्यक्तित्व की यह भावभूमि उनके उपन्यासों की सामर्थ्य और दुर्बलता दोनों को प्रकट करती है। उनकी रचनाओं में रोचकता पर्याप्त होती है, व्यंग्य का चुटीलापन भी कम नहीं होता, किन्तु जीवन को सस्वार देने वाली गहन मानवीय संवेदना का अभाव रहता है, मन को सस्वार देने वाली अथवा अधिक संवेदनशील और सजग बनाने वाली, विवेक को मनक बनाने वाली, सहानुभूति, सहानुभूति और सौन्दर्य-दृष्टि नहीं मिलती। उनके उपन्यासों में जिन्दगी का अधूरा ही भाषाणकार मिलता है। 'झूठा सच' भी इसका अपवाद नहीं। हिन्दी उपन्यास साहित्य की सबसे महत्वपूर्ण इतियों में होने पर भी 'झूठा सच' अन्ततः किसी आन्तरिक साधक उपलब्धि के स्तर को छूने में असमर्थ हो रहा जाता है।

८ | दृष्टि का सरलीकरण : 'भूले-विसरे चित्र'

जीवन के वास्तविक रूप के ब्यापार को प्रायः यह मोह होता है कि अंकन की परिधि में अधिक-से-अधिक विस्तार को घेरा जाय। यह देग और काल दोनों में जीवन के अधिकाधिक, दीर्घतम गणनों को सम्पन्न करने के लिए प्रयत्न होता है। किन्तु जैसे-जैसे यह विस्तार बढ़ता जाता है, वैसे-ही-वैसे उसे किसी प्रकार की कलात्मक अन्विति में बँधीभूत रखने की, अनन्त गोबर विविधता को किसी मुस्पष्ट भावमूत्र में बाँधे रखने की कठिनाई भी तीव्रतर होती जाती है। विशेषकर काल के आयाम में ऐसे विस्तार के कारण, विगन युगों के साथ वर्तमान की, पूर्ववर्ती युगों के साथ परवर्ती युगों की, जीवन-पद्धतियों, सामाजिक सम्बन्धों, बौद्धिक मान्यताओं, भावस्थितियों के बीच निरन्तरता को प्रकट तथा मूर्त कर सकना बहुत दुष्कर हो जाता है। और यदि यह कालखण्ड तीव्र भ्रमरान्ति का युग हो, तब तो परिवर्तन की गति इतनी द्रुत होती है कि साधारणतः रचना में या तो स्थितियों की परस्पर-विच्छिन्न, नित्य-परिवर्तित, नित-नूतन शक्तियों-भर प्रस्तुत हों अथवा विभिन्न स्थितियाँ किसी नितान्त गतिहीन चौखटे में जड़ी हुई मात्र जान पड़ें। उपन्यासकार की जीवन-दृष्टि और कला-बोध जब तक सचमुच पुष्ट और प्रौढ़ न हो, तब तक जीवन का विस्तारमूलक चित्र प्रायः रूपहीन वृत्तान्त मात्र होकर रह जाता है, समर्थ कलाकृति नहीं बन पाता।

१९५६ में प्रकाशित भगवतीचरण वर्मा का उपन्यास 'भूले-विसरे चित्र' इस कठिनाई का बड़ा उल्लेखनीय उदाहरण है। इसमें भारतीय जीवन के, विशेषकर उत्तर भारत के नागरिक और देहाती जीवन के, बहुमुखी और बहुरंगी चित्र की परिकल्पना प्रस्तुत है, और उसे काल और मानसिक जीवन, दोनों आयामों में प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। 'भूले-विसरे चित्र' में लगभग पचास वर्ष की कहानी है—१८८५ से लगाकर १९३०-३१ तक।

भूले-विसरे चित्र (१९५६)—लेखक : भगवतीचरण वर्मा; प्रकाशक : राजकमल प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, दिल्ली; मूद्र ७४६।

४ जुलाई, १८८५ को फतेहपुर के कलक्टर की अदालत के अर्जेंटवीस मुजी शिवलाल के लड़के जवालाप्रसाद को नायब तहसीलदारी का परवाना मिलता है, जो बाद में तहसीलदार होकर अवकाश प्राप्त करता है, फिर उनका बेटा गंगाप्रसाद डिप्टी कलक्टर और अन्त में कलक्टर बनता है; और अन्त में गंगाप्रसाद का लड़का नवलकिशोर कुल की परम्परा से विद्रोह करके कांग्रेस-कार्यकर्ता के रूप में सन् १९३१ के नमक-सत्याग्रह में भाग लेकर जेल चला जाया है। चार पीढ़ियों के इस चित्र में भूल स्याबी स्वर के रूप में दिशाही पड़ता है जवालाप्रसाद, जिसके माध्यम से चारों पीढ़ियों के इस उभार-चढ़ाव, परिवर्तन और विकास को लेखक ने देखा और प्रस्तुत किया है। उपन्यास का आरम्भ जवालाप्रसाद के नायब तहसीलदार के पद पर नामजद होने से शुरू होता है और अन्त में वही अपने बंगले के दरवाजे पर बड़ा विषम देखता रह जाता है कि उसका पीत नवल एक कांग्रेसी जुलूम में शामिल होकर जेल चला गया। अपने लम्बे जीवन में उसने कई युग देखे हैं, हिन्दवी के अनेक उदार-चढ़ाव देखे हैं, उसके पास अनुभवों का भण्डार है; पर फिर भी जीवन और मूल्यों के इस बदले हुए रूप के आगे वह विषम और निश्चर रह जाता है। "और दूर हज़ारों, लाखों, करोड़ों आदमी जीवन की गति से प्रेरित, नवीन उमय और उत्सास लिये हुए, एक नवीन दुनिया की रचना करने के लिए" आगे बढ़े चले जाते हैं।

स्पष्ट ही इस दृश्य में विस्तार तो बहुत बढ़ा है ही, साथ ही यह काल-वर्ण हमारे देश के आधुनिक इतिहास का सबसे महत्वपूर्ण युग है। १८८५ से १९३१ तक का काल देश के नयी करवट लेने का, नये सपने देखने और नये स्वर्गों में गुनगुना उठने का, एक नयी चेतना में अनुप्राणित और संघालित होने का युग है। इन चार पीढ़ियों में हमारी सामाजिक चेतना के निर्माण की नींव पड़ी। आज के हमारे अनेक आवेग और विश्वास, मान्यताएँ और प्रवृत्तियाँ, मफलताएँ और असफलताएँ इन्हीं चार पीढ़ियों के इतिहास में जुड़ी हुई हैं, और एक हद तक यह अनिवार्य है कि हमारे समर्थ रचनाकार अपनी-अपनी व्यक्तिगत दृष्टियों के साथ, अपने-अपने निजी सस्कारों और धारणाओं के साथ, इन पीढ़ियों के जीवन को, उनके विकास को, उनके उन्धान और पतन को, और उनके माध्यम में एक व्यवस्था और मानस के टूटने तथा दूसरे मानस और व्यवस्था के बनने को, देखें और उसको अंकित करें। उपन्यास-जैसे साहित्य रूप की जो महाकाव्य-जैसी (एपिक) सम्भावनाएँ हैं, उनके प्रतिफलित होने के लिए ऐसा विस्तृत दृष्टिपटल आवश्यक भी होता है, और साथ ही रचनाकार के लिए चुनौती भी बनता है। ऐसे दृष्टिपटल को घुनने के साथ-साथ उसे प्रामाणिकता, सूक्ष्मता और गहराई से अंकित कर मक्का उभरी ध्येयता और महानता की कमीटी बन मक्का है।

यह नया या गाना है कि इनने बड़े दुःखान्त की अपने उपन्यास की विषयगत बनाकर वर्माजी ने एक प्रकार से उस बुनोनी की स्वीकार किया है और अपनी दृष्टि के विचार का परिचय दिया है, और सम्भवतः, प्रयोगों के वर्णन की गेष्टता ने अनिश्चित, छोट-छोटे विचार ही इस उपन्यास की मध्यम उपेक्षणीय विशेषता है। जीवन के इस विचार को और काल में उसके प्रवाह को वेगक ने अनिश्चित छोटे-मोटे कथा-चित्र मंत्रोंकर मूर्ति करना चाहा है। निम्नान्देह इनने बड़े कालमण्ड को एक प्रवाह में चित्रित करने के लिए घटनाओं, व्यक्तियों, आवेशों और उनके सम्पर्क संघर्षों में घटन की, गर्वया अनिवार्य को ग्रहण करके अवान्तर मूर्तों की छोड़ देने की, बहुत आसपास होती है। 'भूने-विमरे चित्र' में वर्माजी ने एक हद तक यह प्रयास किया भी है कि विभिन्न पीढ़ियों के जीवन में से घटनाओं और व्यक्तियों को छाँटकर इस प्रकार प्रस्तुत किया जाय कि एक पूरी चेतना, परिष्कृत अथवा व्यवस्था रूपान्ति हो सकें। विशेषकर व्यक्तियों के चुनाव में उन्होंने ऐसे अनिश्चित प्रवाह के बड़े दिसचरु पात्र एकत्रित किये हैं जो मिलकर एक साथ विभिन्न पीढ़ियों की अपनी-अपनी समग्र चेतना, मनोवृत्ति, मस्कारों और मनोदशाओं को एक हद तक मूर्त कर सकते हैं।

किन्तु इस उपन्यास की कठिनाई यही से प्रारम्भ होती है। अन्तः 'भूने-विमरे चित्र' बहुत-से स्वतन्त्र सम्पूर्ण और अपने-आप में रोचक चित्रों का पुंज बनकर रह गया है। प्रभाव की समग्रता भी उनमें नहीं है, और न वे जीवन की वास्तविक गति का ही सही-सही बोध पाठक को देते हैं। पूरा उपन्यास एक प्रकार से अनिश्चित असम्बद्ध, अथवा शिथिल रूप में सम्बद्ध, चित्र-श्रृंखला-जैसा है, और अन्त में जब वह समाप्त होता है तो हमें यह अनुभव नहीं होता कि हम सचमुच विकास वर्षों के एक घटना-बहुल चरित्कारि तथा विविधतापूर्ण कालखण्ड की यात्रा करके लौटे हैं। निस्सन्देह बहुत-से सुन्दर अथवा कुरूप, मनोरम अथवा अप्रीतिकर, किन्तु सशक्त और बहुत बार तीक्ष्ण, चित्रों की स्मृति हमारे मन में रह जाती है। यह भी सत्यता है कि उन चित्रों में बहुत-से पात्र ऐसे थे जिनके नाक-नक्श, मूरत-जवल, रंग-रङ्ग, हमारे जाने-पहचाने हैं। किन्तु इस उपन्यास की यात्रा-काल में यात्रा नहीं है, बल्कि एक ही युग में एक साथ जीने वाली चार पीढ़ियों के जीवन-खण्ड की यात्रा है। जिन चार पीढ़ियों का चित्रण वर्माजी ने इस उपन्यास में किया है, वे एक साथ ही आज भी हमारे देश में मौजूद हैं। किसी भी देहात में, कस्बे में, अथवा कम विविधता माधारण औद्योगिक नगर में, मुन्शी शिवप्रसाद, तहसीलदार ज्वालाप्रसाद, डिप्टी कमिश्नर गयाप्रसाद और काँचसी मुक्क कार्यकर्ता नवलकिशोर एक साथ मिल जायेंगे। उन्हें किसी सभा-सोसाइटी में, धार्मिक आयोजन में, मोहमे

की बैठक में भी एक साथ पाया जा सकता है। वर्माजी ने शायद से इन सबको एक साथ ही किसी ऐसी ही मजलिस में देखा है और अतिरिक्त किया है। किन्तु हम मरते से कोई छुटकारा नहीं कि पुस्तक के विभिन्न खण्डों में त्रिम बाह्य तथा आन्तरिक जीवन का, जिन भौतिक तथा मानसिक परिस्थितियों, विश्वासों, धारणाओं, और उनके आधार पर निम्न सामाजिक और व्यक्तिगत सम्बन्धों का चित्रण किया गया है; वह उद्दिष्ट युग की कोई छाप मन पर नहीं छोड़ जाता। एक क्षण के लिए भी हमें यह अनुभव नहीं होता कि हम आज में पञ्चान-माठ-मत्सर वर्षे पहलू के जीवन में जा पहुँचे हैं। काम की दृष्टि से इस चित्रण के पीछे की चेतना अधिक-से-अधिक सन् १९३०-४० के बीच संकटग्रस्त रहती है। जिन छोटी या बड़ी सामाजिक घटनाओं अथवा रहन-सहन के तरीकों का चित्र वर्माजी ने यथ-मन किया है, वह ऊपरी ही लगता है। शायद प्रेमचन्द के 'गोदान' में त्रिना गुराना और अधिक तत्कालीन वातावरण है, 'भूले-बिसरे चित्र' में उनका भी नहीं है। 'गोदान' को पढ़कर आज निस्सन्देह यह लगता है कि हम किसी भीनी हुई अथवा दूसरी हुई सामाजिक व्यवस्था के बीच जा पहुँचे हैं, जबकि 'भूले-बिसरे चित्र' की परिस्थितियाँ—आन्तरिक और बाह्य दोनों ही—दो दशाब्दी पहले के विभिन्न सामाजिक, मानसिक, वैयक्तिक वर्गों और अंगों की हैं। हम प्रकार 'भूले-बिसरे चित्र' में काल का भाषाभाषक है और उपलब्धि के बजाय एक प्रकार की असमर्थता की ही गृहीत करना है।

यह असमर्थता केवल काल के प्रवाह की न पकड़ पाने से ही नहीं है। एक ही युग के जीवन की भी किसी गार्थक समझना या अन्विष्टि के साथ हम उपयोग में नहीं प्रयुक्त किया जा सक्ता है। प्रारम्भिक दो खण्डों में, त्रिना प्रवासाप्रवाद से सम्बन्ध है, एक हृदय एक अन्विष्टि मौजूद है, और बड़ा तब यह अनुभव होता है कि, बाह्य बाह्य ही नहीं, किसी लम्बे जीवन-खण्ड से साक्षात्कार हो रहा है। पर तीसरे खण्ड में यह अन्विष्टि विघटित होने लगती है और कथा विभिन्न स्थान सम्पूर्ण प्रभावित के समूह का रूप ले लेती है। पहलू दो खण्डों में भी ऐसे स्थान सम्पूर्ण चित्र कई-एक हैं, जैसे मोरीश में महावीरजी के मन्दिर पर बिजय मुर के अन्वेष की दृष्टान्त। किन्तु किसी हस्तगत उन चित्रों का कथा के मूल भावमूत्र में आध्यात्मिक सम्बन्ध है और यदि अनुप्राणहीन लगने लगे भी वे लम्बे अनावश्यक अथवा निरर्थक नहीं लगते। किन्तु तीसरे-चौथे और पाँचवें खण्ड में तो कोई सुस्पष्ट भावमूत्र उपजा नहीं भी नहीं है और सम्पूर्ण कथा का भी नहीं। तीसरे खण्ड के प्रारम्भ में ही १९११ के दिल्ली दरबार का प्रवाद लंबे समय निरर्थक और हेतुहीन है, अन्विष्टि सम्पूर्ण और अन्वेषकाना भी है। दशाब्दात्, विप्लवमन, मन्त्रा, शाखाविज्ञान,

किमी और भी प्रचार में, किसी और भी परिवेश में, एक-दूसरे में परिचित बनने में। उनके निचे दिव्यी दस्तर की इनकी टीमशमभरी गृष्टमृमि में भनाक्षय है। वह न तो उस कामगज को स्थापित करती है, न इन शि श्वापियों और उनके गस्तर गस्त्रों की कोई गार्भना प्रदान करती है। वह अपने-आप में इनकी बड़ी बटना होने में उनके कारण ध्यान हटकर दू अवान्तर बागों पर लिफने लगता है। श्नुदमर्गि की भनी कहानी भी गस्त्र अपने-आप में एक स्वयम्भ कया या उग्याम की विषयवस्तु हो सक है; इस उग्याम को वह कोई बन नहीं प्रदान करती। बरेली में जटिलान भन्नामा बहरी तथा गद्द मगीह का गाम्भार्य, कनकला में राजा-महाराजा की दावने और मनोरजन, काश्मि की गतिविधियों में सम्बन्धित विमि विवर्ण—मब एक बड़ी दाम्नान के भीतर छोटी-छोटी स्वयम्भ दास्तानें हैं और उनका परस्पर सम्बन्ध प्रायः इनका ही है कि उनको सुनाने वाला व्यक्ति ए ही है। 'भूने-बिगरे बिज' आधुनिक उग्याम में अधिक दाम्नान का भग्ना है। उनके पीछे कोई सर्वनात्मक हेतु स्पष्ट नहीं है और कुल मिलाकर कलात्मक-बोध और विवेक की दुर्बलता ही सूचित करती है।

यह दुर्बलता इस कारण और भी तीव्रता से प्रकट होती है कि इन दास्तानों के भीतर भी किसी अपनी निजी आत्मनिक कलात्मक सार्वभता से, जीवन की गहरी अनुभूति से, किसी प्रबल भावना या सीनी पीड़ा को उवाला से, साक्षात्कार नहीं होता। वे अधिकांश मनही तथा भावुकतापूर्ण हैं और छिछली रोचकता उत्पन्न करने के लिए जुटायी गयी हैं। उदात्ताप्रसाद और जैदेई के बीच जो कोमल सम्बन्ध-सूत्र बनता है, वह अपेक्षाकृत अधिक सहज है, पर उसका भी कोई गहन कलात्मक उपयोग नहीं हो पाता और वह सम्बन्ध भी एक विशिष्ट प्रकार की परेलू नामरूपहीनता में खो जाता है।

फिर गंगाप्रसाद के दो प्रेम-प्रसंगों को लीजिए : एक सन्तो के साथ, दूसरा मलका के साथ। सन्तो के साथ उसका परिचय जिस नाटकीयता के साथ लेखक ने कराया है वह बड़ी अपेक्षाएँ पाठक के मन में उत्पन्न करती है। किन्तु वह जिस मूत्र के सहारे बढ़ता जान पड़ता है वह एकदम तारतम्यहीन है। बर्माजी प्रायः सन्तो के मन की गहराई में उतरने के प्रयत्न में जीवन के ऐसे प्रदेशों में जा भटकते हैं जिनसे उनका परिचय या तो बहुत ही ऊपरी और हलका है या फिर है ही नहीं। सन्तो, उसका पति, उसकी बीजाई और दिल्ली दरबार का प्रकरण तथा फिर इसके बाद कलकत्ता में राजाओं और रानियों और वायसराय के ए०डी०सी० मिस्टर वाट्स के बीच सन्तो के मन और जीवन का तथा गंगाप्रसाद की प्रतिक्रियाओं का जो चित्र लेखक ने खींचा है, वह न तो प्रामाणिक है, न विश्वसनीय और न आवश्यक। मूल क्यामूत्र के साथ उसका

कोई दूर का भी सम्बन्ध नहीं है। अचानक ही ये पात्र उपन्यास के लगभग पचीस-तीस पृष्ठ तक पाठक को घेरे रहते हैं और फिर अचानक ही एकदम गायब हो जाते हैं। सन्तो ने गंगाप्रसाद के मन को प्रभावित किया है, और उसे लेखक ने गंगाप्रसाद के जीवन से जिस प्रकार जोड़ा है, उसे देखते हुए उसके व्यक्तित्व को अधिक सूक्ष्मता से निमाणा आवश्यक था। पर न केवल लेखक उन दोनों के सम्बन्ध की सही रूपरेखा अथवा उसके पारस्परिक प्रभाव को ठीक से अंकित नहीं कर सका है, बल्कि एक ऐसे मनमोजीपन से उसने सारे प्रसंग को प्रस्तुत किया है कि अन्ततः झल्लाहट के सिवाय उसका और कोई प्रभाव मन पर नहीं रह जाता।

कुछ मिलाकर उसकी परिणति बड़ी सतही, भावुकतापूर्ण और योजना-बद्ध प्रकार की है। लेखक ने दिखाया है कि सन्तो का गंगाप्रसाद के साथ एक बार शारीरिक सम्बन्ध होते ही जैसे उसके मन की सारी दीवारें टूट जाती हैं और वह इस रास्ते पर बेसगम चल पड़ती है। लेखक उसके 'पतन' के लिए गंगाप्रसाद को दोषी ठहराता है। रिपुदमन उससे कहता है - "आज मैंने अपनी आँखों से देखा कि वह स्त्री सतवन्ती... तुमने उसे भयानक रूप से नीचे गिरा दिया है।" बहुत बार स्वयं सन्तो गंगाप्रसाद से कहती है - "एक बार मुझसे अपने को गैतान के हाथ में सौंपने की गलती हो गयी थी और उस गलती की प्रेरणा दी थी मुझे तुमने। और उस एक गलती का परिणाम ही देख रहे हो तुम।" स्वयं गंगाप्रसाद को भी इसके लिये अपने को जिम्मेदार और दोषी अनुभव करते दिखाया गया है। इस पूरे प्रसंग में इतनी अतिरजना, कृत्रिमता और स्थितियों का सरलीकरण है कि आश्चर्य होता है। प्रथम परिचय के समय सन्तो का रस में जो व्यवहार है, वह उसके बाकी आचरण से बड़ी मान्यता के साथ जुड़ा हुआ है। उसकी परिणति को इतना विकृत दिखाने के सिवाय धोयी नैतिकता के और कोई कारण नहीं हो सकता। बायसराय के निजी सहायक मेजर वाट्स से उसका सम्बन्ध, और उसके फलस्वरूप उसके पति को राजावहादुर का खिताब इत्यादि जेम्सविल्ली की कहानियों के स्तर की मनगढ़न्त कल्पनाएँ मात्र हैं। उन्हें प्रस्तुत करने में लेखक का उद्देश्य भी कलात्मक नहीं, बल्कि अत्यन्त ही भोड़े ढंग से उच्च-वर्गों की नीचता तथा चरित्र-हीनता दिखाना है। रिपुदमन प्रारम्भ में गंगाप्रसाद से कहता है - "जिस जगह तुम हो, वहाँ हर चीज विकृति है—दीन, ईमान, सत्य, चरित्र। यह पूँजीवाद का युग है, यह बनियों की दुनिया है, सब-कुछ विकृति है।" बाद में कलकत्ता में मिलने पर जब गंगाप्रसाद रिपुदमन से पूछता है कि यह सन्तो अनायास ही इतनी बंसे घबरा गयी, तो उत्तर में रिपुदमन कहता है - "इसमें आश्चर्य की क्या बात है? परिस्थिति और आधारभूत व्यक्तित्व। बाबू गंगाप्रसाद, आधार

भूत व्यक्ति में देवता होता है, दानव होता है। नेकी और बदी, श्रिया और प्रतिक्रिया के रूप में हर एक व्यक्तित्व के भाग हैं, अन्तर इतना है कि यह आधारभूत व्यक्तित्व परिस्थिति के अनुसार अपने को प्रकट करता है। तुम्हारी इस सन्तो के अन्दर की शिक्षक धूर हो गयी, उसके अन्दर बासा समाज द्वारा आरोपित विश्वास नष्ट हो गया—केवल इतना भर हुआ—आधारभूत प्रवृत्तियाँ विशेष परिस्थितियों में उभरेगी ही; उभारने के लिए यदि तुम साधन न बने होते, तो कोई दूसरा बन गया होता। आदमी कुछ नहीं करता, जो कुछ कराती हैं वे परिस्थितियाँ ही कराती हैं।” कितना आसान है यह सारा दर्शन ! बर्माजी की सारी दुनिया इसी सरलता के साथ चलती है। चाहे तो कह सकते हैं कि यह मासूमियत ही उनकी विशेषता है। पर शायद हिन्दी उपन्यास अपनी समस्त अपरिपक्वता और अव्यक्तता के बावजूद इस प्रकार के सरलीकरण से तो कुछ आगे बढ़ ही गया है। जिन्दगी की कोई गहरी समझ इस सरलीकरण के सहारे न तो प्राप्त हो सकती है, न सर्वनात्मक स्तर पर दूसरों को समर्पित हो की जा सकती है।

किन्तु ‘भूले-बिसरे चित्र’ की मूल दृष्टि में ही यह सरलीकरण मौजूद है। इसीलिए उसमें कहीं कोई गहराई, कोई तीखी व्याप्ति, उद्दाम लालसा अथवा अदम्य उल्लास का आभास नहीं मिलता; और न किसी मृदुमता का, किसी शब्दों में भी न बँध सकने वाली किन्तु फिर भी अधिकतम मृदुवान भावना का, प्रेरणा का, आकांक्षा का। इससे बड़ी निराशा और क्या हो सकती है कि पचास वर्षों के लम्बे समय और दर्जनों इन्सानो के जीवन में भी बर्माजी कोई सार्थक और अविस्मरणीय अनुभूति का क्षण नहीं देख सके हैं।

गंगाप्रसाद का दुनरा मामला—मलका के साथ—तो और भी अनि-नाटकीय है। मलका एक वेश्या है जो गंगाप्रसाद से प्रेम करती है। असी रजा के समझाने में गंगाप्रसाद इसके विषे तैयार हो जाते हैं कि वह अली रजा से निकाह कर ले, ताकि वह बेमटके गंगाप्रसाद से अपना प्रेम-सम्बन्ध निभा सके। मलका को यह योजना भखुर नहीं होनी और वह खुफे से बही चली जाती है। बाद में पता चलता है कि अचानक ही एक हिन्दू मन्थपुत्र ने उसे हिन्दू बनाकर आर्यमन्त्री दण्ड में लारी कर सी है, वे दोनों बहिनी कार्यकर्ता बन गये हैं, और मलका एक बार राजनीतिक आन्दोलन में गिरफ्तार करके गंगाप्रसाद की अदालत में ही लायी जाती है, इत्यादि-इत्यादि। बार में क्या और भी मनमनीपूर्ण होनी है, जब अली रजा उसे फिर उड़ा ले जाया है और अबदुल्ला उमंगे लारी करना चाहता है, और अन्त में गंगाप्रसाद और जानप्रकाश कश्यप-उल्ला की मदद में गेल मीने पर उमका उड़ा करने है। इसमें संभव न वाग्द्वयिक नवाब और दणों का मलका भी उभारा गया

है और पूरी कहानी का स्तर हिन्दी फिल्मों या सस्ते लोकप्रिय उपन्यासों से अधिक भिन्न या ऊँचा नहीं है।

निस्सन्देह 'भूले-बिसरे चित्र' में ऐसी लोकप्रियता के कई तत्त्व मौजूद हैं। उनमें से एक है असाधारण रोचकता। बर्माजी भूतल पुराने किस्सागो घैली के कथा-लेखक हैं। उन्हें वहाँ की गड़ने और सुनाने में मज़ा आता है, और जिस रस के साथ वह अपनी छोटी-से-छोटी बात को कह सकते हैं वह सचमुच बहुत सौमनीय है। यह भी सच है कि हिन्दी के बहुत ही कम उपन्यासकारों में यह क्षमता दिखायी पड़ती है। बहुत-से आधुनिक लेखक मानव मन की गहराइयों और विविध ग्रन्थियों के नीरस विश्लेषण में इतने खो जाते हैं कि सरसता की ओर कभी उनका ध्यान भी नहीं जाता। एक प्रकार से सरसता को वे अवाछनीय भी समझने लगे हैं, जो सम्भवतः उनके कलात्मक मीन्द्रमूलक भावनों के अनुरूप भी है। फिर भी जीवन के विविध रूपों की गाथा का सरसतापूर्ण अंकन अपने-आप में एक महत्त्वपूर्ण साहित्यिक कौशल सदा ही माना जाता रहेगा। बर्माजी इस घैली के सिद्धहस्त लेखक हैं और 'भूले-बिसरे चित्र' में उनकी इस चमत्कारपूर्ण कला का बड़ा आकर्षक प्रमाण मिलता है। इसीलिए यदि किसी सार्थकता की माँग और उसका आग्रह न हो, तो छोटे-मोटे स्थलों को छोड़कर साढ़े सात सौ पृष्ठों के इस बृहद उपन्यास को एक साँस में पढ़ा जा सकता है। बहुत-कुछ इसी कारण इस उपन्यास की दृष्टिगत और शिल्पगत गिमिलताओं पर तुरन्त ध्यान नहीं जाता। पर अन्ततः इस रोचकता की सार्थकता क्या है? जासूसी उपन्यास बड़े रोचक होते हैं, पर उन्हें इसी कारण सर्जनात्मक साहित्य तो नहीं कहा जा सकता। बर्माजी अपनी इस कुशलता को कोई गहरी जीवन-दृष्टि संप्रेषित करने के लिए काम में नहीं लाते, बल्कि वह एक प्रकार से विषयवस्तु और उसकी जटिलता की चुनौती को स्वीकार करने की आवश्यकता से आँख मूँद लेने में उनके लिए सहायक होती है। उदाहरण के लिए, १९११ के दिल्ली दरबार का विषय सर्वथा ऊपरी और अपेक्षाकृत कम महत्त्व की घोरों की बातों में उत्तसाह होने पर भी रोचक तो लगता है; किन्तु उस वर्णन को पढ़कर हम सचमुच दिल्ली दरबार के युग में पहुँच जाते हैं, ऐसा एक दण के लिए भी अनुभव नहीं होता। यही बात अन्य सभी घटनाओं, परिस्थितियों और व्यक्तियों के सम्बन्ध में सही है। उन सबकी रोचकता अपने-आप में है, लेखक की वर्णन-कुशलता के कारण है, अतिनाटकीय प्रभावों और युक्तियों के कारण है। पर वे मिलकर एव गाय कोई निश्चित अथवा सार्थक प्रभाव मन पर नहीं छोड़ते।

वास्तव में 'भूले-बिसरे चित्र' में कोई मानवीय स्थितियाँ नहीं हैं, केवल

घटनाएँ हैं। सार्थक मानवीय सन्दर्भ की यह क्षीणता उनके पात्रों के व्यक्तित्वों को भी पूरी तरह उभरने नहीं देती। ज्वालाप्रसाद तो कथा का केन्द्र है। उसी के माध्यम से ही लेखक ने चारों पीढ़ियों को एक सूत्र में जोड़ने का प्रयास किया है। उपन्यास का प्रारम्भ भी उससे है और अन्त भी। फिर भी उसके व्यक्तित्व की कोई बड़ी सशक्त और प्रबल तथा अविस्मरणीय छाप हमारे मन पर नहीं रह जाती। क्योंकि वह केवल शारीरिक रूप से ही शुरु से अन्त तक उपन्यास में है। पूरा उपन्यास उसको केन्द्र मानकर रचा हुआ नहीं है। दूसरे सप्प के बाद वह दृष्टि-केन्द्र से हट जाता है, और केवल प्रसंगवश ही बीच-बीच में प्रकट होता है। परवर्ती घटनाक्रम में उसका ह्रास नहीं के बराबर है। इससे उसकी प्रतिमा, जो पहले से ही बहुत सुस्पष्ट और तीखे नाक-नक्श वाली नहीं है, प्रायः धुंधली पड़ जाती है और अन्त में उसके ऊपर कथा की परिणति को सँसने का जो बोझ पड़ता है, वह अन्त्यामपूर्ण ही लगता है। अपने-आप में भी उसकी जिन्दगी अत्यन्त ही अनुलेखनीय साधारणता की सर्वथा साधारण-सी कहानी है, चाहे उसे लेखक ने लगभग आदर्श पात्र बनाने का ही प्रयत्न क्यों न किया हो। वह निमित्त अधिक है, मानवीय निमित्त का रचयिता अथवा भोक्ता कम। उसके जीवन में असाधारण घटना केवल एक ही होती है, वह है जँदेई की उसके प्रति तीव्र आसक्ति। पर जैसा पहले ही कहा जा चुका है कि वह प्रसंग और भी अथाह साधारणता में डूबकर निरर्थक हो गया है, और उसी के साथ ही अपनी समस्त सम्भावनाओं के बावजूद जँदेई भी डूब गयी है।

गंगाप्रसाद और उसकी प्रेमिकाओं की चर्चा पहले ही हो चुकी है। गंगाप्रसाद अपने मन की खंचलता और अस्थिरता में अवश्य ज्वालाप्रसाद से लगभग विपरीत है, पर रूपाकारहीनता में तो ज्वालाप्रसाद से भी दो कदम आगे है। गंगाप्रसाद के पुत्र नवत में अवश्य कुछ व्यक्तित्व भी है और उसके विकास की सम्भावनाएँ भी। उसकी दृढ़ता अन्त में कुछ प्रभाव भी मन पर छोड़ती है। पर वह भी किसी महाराई या भूखमता के आशय में विकसित नहीं किया जा सका है। उपा और उसके प्रेम-प्रसंग में भी मानवीय करणा के संचान को व्यञ्जित करने की सम्भावना थी। पर अपनी स्फूर्त और दास दृष्टि के कारण लेखक उसे भी निरर्थक नैतिकता और मिथ्यावादिता के मरस्यल में बिलीन हो जाने देता है और वह कोई उल्लेखनीय मार्पणता नहीं प्राप्त करता।

मुख्य पात्रों के अतिरिक्त भी 'भूते-बिसरे बित्र' में विभिन्न प्रकार के स्त्री-पुरुषों का पूरा जुलूम मौजूद है। उनमें से बहुत-से, कम-से-कम सम्भावनाओं की दृष्टि से, अत्यन्त ही दिलचस्प पात्र हैं—छिनकी, पनीटे,

भीखू, मीर सखाबत हुसैन, बरजोर्ससह, राघेसास, श्यामलाल, लछमीचन्द, रिपुदमनसिंह, राधाकिशन, कैलासो, ज्ञानप्रकाश, मलका, अली रजा, विद्या, रायबहादुर कामतानाथ, विन्देश्वरीप्रसाद, सिद्धेश्वरीप्रसाद, प्रेमशंकर आदि-आदि अनगिनती व्यक्ति हैं, जो याद भी रह जाते हैं। इनमें से कुछ थोड़ी देर के लिए आते हैं, और कुछ दूर तक साथ देते हैं। पर उनकी उपस्थिति कथामूत्र की आवश्यकता पर निर्भर है। कुछ देर तक उनसे सम्पर्क रहता है, पहचान होती है, परिचय होता है, कुछ-एक से भेल-मोहब्बत भी हो जाती है, और फिर कथामूत्र की आवश्यकता के कारण और उसी भाँति ही वे दृश्य-पट से हट जाते हैं। प्रायः मन में यह प्रश्न रह जाता है कि वे कहाँ चले गये, क्यों चले गये? उनके विषय में उत्सुकता बनी रह जाती है, क्योंकि लेखक ने जिस जोश से उनका परिचय कराया था वह मन पर ऐसी छाप छोड़ता है कि उनके भाग्य के विषय में कुछ चिन्ता-सी होने लगती है। पर उनकी परिणति में कोई कलात्मक उद्देश्य या सार्थकता नहीं है, उनका आना-जाना घटना मात्र ही है। कुछेक पात्र जब अपनी जीवनलीला समाप्त कर देते हैं, तो भी यह अनुभव नहीं होता कि एक युग बीत गया अथवा कोई पीढ़ी मिट गयी और काल का दुर्दम रथचक्र उन लोगों को कुचलता हुआ आगे बढ़ गया। इसके बजाय केवल यही समझा है कि जीवन की अनिवार्य परिस्थिति के रूप में लोग ससार से उठ जाते हैं। मुन्शी मिर्जादास, छिन्नकी, जैदेई, प्रभुदयाल, जमुना, गंगाप्रसाद सब-बै-मन जैसे एक ही स्तर पर, एक ही युग में, लगभग एक ही से कारणों से, अपना जीवन समाप्त करते हैं, और सबके मरने की प्रतिश्रव्या लगभग एक ही प्रकार की होती है।

इसी कारण पात्रों की दृष्टि में भी 'भूले-बिसरे चित्र' अनगिनती दिलचस्प रेखाचित्रों का संग्रह मात्र है। इन रेखाचित्रों के पात्रों में कहीं-कहीं सजीवता है, गति है, पर वह उम रेखाचित्र के बीलटे के भीतर तक ही सीमित है। प्रायः ये बीलटे अपने भीतर की तसवीर की एक प्रकार का सौम्य प्रदान करते हैं, एक सुसज्जित आकृति और रूप प्रदान करते हैं। पर स्पष्ट है कि बीलटे में जड़े हुए रेखाचित्र में और जीवित व्यक्ति में बहुत अन्तर है। 'भूले-बिसरे चित्र' के कई पात्र बड़ी मूबमूरती से और प्यार के साथ अंकित किये हुए आकर्षक सूक्ष्म चित्र-जैसे लगते हैं। पर उनके जीवन की गहराई, उनके व्यक्तित्व की मूल गतिशीलता का अनुभव हमें उपन्यास में नहीं होता। व्यक्तियों के अंकन के सम्बन्ध में एक और विशेषता वर्माजी की पद्धति में है। वह है एक प्रकार की मानसिक और बौद्धिक अराजकता। वर्माजी जैसे आवेग में, झोंक में, बल्लि बहा आये तो मनक में, सक्कीरें खींचे चले जाते हैं। फिर उन्हें परस्पर सम्बन्ध या सामंजस्य का, जीवन के परिप्रेक्ष्य का कोई

ध्यान नहीं रहता और उनकी जाने निरी कल्पनाविवान होकर रह जाती है। जंग जैदेई की मृत्यु के समय मधुपीपन्द की मृत्यु, नीचा और बढ़ता। उमकी कोई मार्मिकता नहीं, बल्कि वह पूरी स्थिति को हास्यान्तर और आशंका बना देती है। पर मेमक यह नहीं समझ पाता।

इसी प्रकार आनन्दबाग की ही नीतिरिये। उमका अत्यन्त अनावश्यक रूप से नीचा-नाना हुआ है। कभी-कभी लगता है वह मेमक का मुखाग्र जैसा है। इसीलिए यह भी आवश्यक था कि उमके अत्यन्त में इनकी गमनायका और तेजोभवना होनी कि उमके माते उमग्याम को एक गर्मिमा और मार्मिकता प्राप्त होगी, किन्तु ऐसा नहीं हुआ। उमके अत्यधिक अमावास्या और महान होने की घोषणा के बावजूद वह बहुत ही मायापूर्ण बेगर्हीन बटुनमी-जैसा प्राणी जान पड़ता है। बाम्बड में आनन्दबाग के चरित्र को इतनी दुर्बलता से अंकित करने के कारण ही उमग्याम का अन्तिम अंग, विशेषकर पीछा और पाँचवाँ अंग, बेहद उसमा हुआ, दीर्घ-मूनी और घनाबदी हो गया है। उमके उमने विस्तार में कोई मार्मिकता नहीं जान पड़ती। बहुत बार तो यह भी लगता है कि सेसक उमग्याम के क्लेश को बढ़ाने के लिए ही एक के बाद एक घटना को इतने विस्तार से सीखना जा रहा है। इसी कारण सन् '२१ और '३१ के देश की अवशोर देने वाले राजनीतिक आन्दोलन भी इतने प्राणहीन और कीड़े लगते हैं, उनके वर्णन इतने निरर्थक लगते हैं। यही कारण है कि नवल का अन्त में उसमें कूद पड़ना भी किसी गहरे भावों के आसोड़न की सृष्टि नहीं करता, एक परिस्थिति मात्र बनकर रह जाता है।

संयम और कलात्मक-बोध का यह अभाव बर्माजी की केवल इसी रचना की विशेषता नहीं। उनके प्रसिद्ध उपन्यास 'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' में भी इसी प्रकार मनगढ़न्त अप्रासंगिक बातों की बहुत तूल देकर लिखने की प्रवृत्ति मौजूद थी जिसके कारण उस उपन्यास का स्तर भी बहुत हद तक नीचे उतर आता था। 'भूले-बिसरे चित्र' में 'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' की-सी अन्तर्दृष्टि और अनुभूति की तीव्रता भी नहीं है। अपनी सारी दुर्बलताओं के बावजूद 'टेढ़े-मेढ़े रास्ते' को पढ़कर यह अनुभव तो होता ही था कि एक युग के, एक पूरी दुनिया के, धीरे-धीरे जर्जर होने और टूटने का दृश्य आँखों के सामने से गुजर रहा है। उस उपन्यास में लेखक उस बीतते हुए युग की सारी शक्ति को, और उसके टूटने से उत्पन्न होने वाली सारी पीड़ा और व्यथा को, बड़ी सहज सहानुभूति और करुणा के साथ अंकित कर सका था। इसी कारण स्थान-स्थान पर परिलक्षित पूर्वाग्रहों अथवा दुराग्रहों के बावजूद, वह रचना महारा प्रभाव मन पर छोड़ती थी। 'भूले-बिसरे चित्र' में संयम का अभाव समग्र वैसे ही है पर न तो वैसी

अन्तर्दृष्टि है और न वैसी सहज सहानुभूति। इसीलिए यह उपन्यास उस स्तर तक भी नहीं उठता।

कुल मिलाकर 'भूले-बिसरे चित्र' उपलब्धियों से अधिक अपरिपूर्ण अथवा विनष्ट सम्भावनाओं की छाप ही मन पर छोड़ता है। उसे पढ़ना समाप्त करने पर, अधूरी रचना को देखने का-सा अमन्तोष मन में भर जाता है, जिससे परितृप्ति से अधिक खीझ होती है। यह उपन्यास इस बात का प्रमाण है कि बड़ी रचना की महत्वाकांक्षा मात्र से बड़ी रचना नहीं होती। उसके लिये सर्जनात्मक प्रतिभा के साथ-साथ दृष्टि, सहानुभूति और बोध की व्यापकता और गहराई दोनों की ही अनिवार्य रूप में आवश्यकता होती है।

मानवीय अनुभूति की क्षीणता : 'जयवर्धन'

आज के युग का एक प्रबल अन्तर्विरोध और द्वन्द्व इस बात को लेकर है कि एक ओर व्यक्ति की महत्ता और स्वतन्त्रता का क्षेत्र, स्तर और अर्थ निरन्तर अधिकाधिक व्यापक होना जाता है, और दूसरी ओर व्यक्ति के जीवन में राज्य और राजसत्ता का अधिकार और नियन्त्रण भी निरन्तर बढ़ रहा है। लगता है, वैयक्तिक स्वाधीनता के व्यापक और सीमित होने की यह दुहरी प्रक्रिया कहीं-न-कहीं एक है; उनके दोनों छोर कहीं-न-कहीं जुड़े हुए अवस्था हैं, और दोनों सम्भवतः एक ही स्थिति के दो भिन्न रूप हैं। वह जो हो, इतना निस्सन्देह है कि यह स्थिति व्यक्ति-मानस और सामूहिक क्रिया के बड़े सार्पक और गहरे कसारमक-मर्जनात्मक अनुसन्धान की सम्भावना उत्पन्न करती है। घातक में मौजूदा दौर में देश जिस संक्रान्ति की अवस्था में से गुजर रहा है, उसमें हम स्थिति की नैतिक और आध्यात्मिक परिणतियों की लोज़ किमी भी रचनाकार के लिए बड़ी भारी चुनौती हो सकती है। हिन्दी उपन्यास की दुर्बलता का एक मायमूकक यह सत्य भी है कि इस मानव-स्थिति पर हिन्दी कथाकार का बहुत ही कम ध्यान गया है। इस दृष्टि से जैनेन्द्रबुहार का १९५६ में प्रकाशित उपन्यास 'जयवर्धन' कम-से-कम जीवन के इस महत्त्वपूर्ण क्षेत्र की ओर उन्मुख होने के कारण एक उत्साहनीय और दिलचस्प रचना है, यद्यपि अपनी कथा और जीवन-महत्वशी दृष्टि और साम्यवादी तथा व्यवहार के कारण, जैनेन्द्रबुहार इस स्थिति के मानवीय परीक्षण के लिए सबसे उपयुक्त उपन्यासकार नहीं है।

'जयवर्धन' में आज से आधी शताब्दी बाद, २००७ में, जयवर्धन नामा भारत के राष्ट्रनेता के मन के नैतिक-आध्यात्मिक संघर्ष को प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। 'जयवर्धन' राष्ट्र का सर्वमाय्य अविनाशक है, अपनी

दुर्दमिता और शक्ति के कारण नहीं, बल्कि अपनी लोकप्रियता के कारण। पर राजनीति और विशेषकर राज्य के विषय में उसके विचारों का आधार नैतिक और आध्यात्मिक अधिक है। राजमत्ता को वह व्यक्ति और समाज के कल्याण का अस्थायी साधन भर मानता है, जिसे व्यक्ति के आत्मनिर्भर हो जाने पर एक दिन बीच से हट जाना है। राजसत्ता को अनावश्यक बना देने के उद्देश्य से ही उसने शासन का भार सम्हालना स्वीकार किया है। वह कूटनीति, दमन और शक्ति-प्रदर्शन द्वारा देश को घरेलू तथा वैदेशिक समस्याओं को मुलझाने में विश्वास नहीं करता। वह राज्य को यथाम्भव नैतिक आधार पर चलाना चाहता है, और अपनी कम्पनी तथा करनी में उम्बुलन, खुला हुआ और दो-टुक है। अनिवार्यतः, देश की अन्य राजनीतिक शक्तियों के साथ उसके ऐसे नैतिक रवैये का कोई सामंजस्य नहीं बैठता और उसके प्रति विरोध तथा मर्घपं की मृष्टि होती है।

इस विरोध को और भी तीला और पैता आधार मिलता है 'जयवर्धन' के वैमर्किक जीवन से। उसके साथ इला नामक एक स्त्री रहती है जिससे उसका विवाह नहीं हुआ, पर जो लगभग उसकी पत्नी-स्थानीय है, यद्यपि देश-विदेश में उन दोनों के सम्बन्धों को लेकर तरह-तरह की कहानियाँ प्रचलित हैं। इला का विवाह जय से इसलिए नहीं हो सका है कि इला के पिता आचार्य की अनुमति नहीं है और इला तथा जय दोनों में से कोई उनकी आज्ञा का उल्लंघन करना उचित नहीं समझता; क्योंकि आचार्य देश की राजनीति में शीर्षस्थानीय और एक प्रकार से देश के और जय के मन्त्रदाता, अभिभावक और शिक्षक रहे हैं। वर्तमान स्थिति में जयवर्धन और सत्ताहृदय दल की राजनीति से असहमति के कारण वे किसी एक निर्जन स्थान में नज़रबन्द हैं, पर फिर भी देश में उनके प्रति जैसा आदर और थढ़ा का भाव है, उसकी उपेक्षा नहीं की जा सकती। जय और इला उनका इतना आन्तरिक सम्मान करते हैं कि व्यक्तिगत उद्देश्य के लिए उनकी अवहेलना की कल्पना भी नहीं कर सकते। इस स्थिति में जय बार-बार इला से आचार्य के पास लौट जाने को कहते हैं, पर इला जाती नहीं।

"लेकिन मैं जय को कैसे छोड़ सकती हूँ? पिता जेल में हैं, इसलिए निश्चिन्त मुझ में हैं। जय प्रतिपल राज पर हैं इस कारण सूनी पर है। उनको अकेला छोड़ें तो कैसे? और मेरे रोके वह यहाँ हैं, नहीं तो जाने कहाँ होते। जय की मुझमें यही लड़ाई है कि कहते हैं, 'जाओ, पिता की सेवा में रहो।' पर वहाँ सेवा अनावश्यक है, और मैं जय से कैसे कहूँ कि सेवा स्वयं उनकी आवश्यक है। कारण, वह अस्त और क्षण भी अधिक है।"

इसलिए इला जय के पास ही रहती है। देश के अन्य विरोधी दल इस

स्थिति को अपने विरोध का आधार बनाकर जय के विरुद्ध प्रचार, आन्दोलन और प्रदर्शन करते हैं, जिससे क्रमशः देश में संकट की स्थिति उत्पन्न होती है। फलस्वरूप आचार्य रिहा किये जाते हैं, और शिवधाम में नयी सरकार बनाने के उद्देश्य से एक सर्वदल सम्मेलन बुलाया जाता है। वहाँ जय अपना त्यागपत्र देता है, यद्यपि उधर आचार्य इला और जय के विवाह की अनुमति दे देते हैं तथा विवाह सम्पन्न भी हो जाता है, और इस प्रकार जय के विरोध का वैयक्तिक आधार भी समाप्त हो जाता है। पर जय राज्याधिप अब नहीं रहना चाहता।

"...राज्य बड़ी चीज है और करोड़ों का सुख-दुःख उसमें गंभीर है। लेकिन अब यही करना चाहता हूँ कि उन करोड़ों को बूझूँ कि अपना सुख-दुःख मुक्त बनाओ, राज के अधीन उमने न होने दो। शासन कभी अपनी ओर से अपने को समाप्त करनेवाला नहीं है। समाज को नीचे से अपने को शासन-मुक्त करते हुए उठना होगा।" और जय इस प्रकार राज्य छोड़ देने है और क्योंकि अब सभी लोग उनको सम्मिलित संयुक्त सरकार में चलने के लिए बहुत ही आप्रहशील हैं इसलिए वह विवाह के बाद ही अपनी राज की प्रत्येक घुपचाप कही अज्ञानवाम के लिए चले जाते हैं।

इस भाँति, बाह्य तर्क-भंगति में मूलतः अत्यन्त वास्तविक, अधिश्रवणीय और सामंजस्यहीन होने पर भी 'जयवर्धन' उपन्यास वैयक्तिक और सामूहिक, आध्यात्मिक-नैतिक और राजनीतिक दोनों स्तरों पर एक बड़ी सम्भावनापूर्ण मानवीय स्थिति को अपनी विषयवस्तु बनाता है। और यदि विषयवस्तु के चुनाव की सार्थकता और रोचकता ही मर्मनारामक कार्य की कसौटी हुआ करती, तो 'जयवर्धन' की गिनती हिन्दी के सबसे महत्त्वपूर्ण उपन्यासों में होती। दुःख की बात है कि 'जयवर्धन' गमस्त सम्भावनाओं के बावजूद मार्ग उपलब्धि के स्तर तक उठने में रह जाता है। इस प्रकार के उपन्यास के मर्मनारामक रूप में सार्थक होने के लिए लेखक में एक ओर विभिन्न राजनीतिक और नैतिक सिद्धान्तों को उनकी समस्त जटिलता में, परस्पर सम्बन्धों और उलझावों में, देखने की क्षमता चाहिए। क्योंकि समस्याओं के मानीरामक मुख्य विषयवस्तु का हलका, काल्पनिक और अधिश्रवणीय हो जाना अस्वीकार्य है। दूसरी ओर, उसे इन नैतिक-राजनीतिक मिदालों, विचारों और परिस्थितियों के जीवन्त मानवीय मन्दर्भ को, उनकी मानवीय परिधि और सार्थकता को, गहराई से पहचान सकना चाहिए। मचमुच जिसे जाने को है, मैं मिदालन्त स्वयं क्या रूप लेने है, इन्सानों को क्या रूप देने है। करते और प्रभावित होने हैं—जब तक हम गहर पर जीवन्त में, तब तक ऐसा मिदालन्तरक चिन्तनारामक क्रांति का इन्तज

सहज ही तीरस, बीढ़िक उद्दासोह और विश्लेषण भाव होकर रह जाता है, उसे सर्जनात्मक आयाम प्राप्त ही नहीं होता। वास्तव में, जिस सीमा तक लेखक की जीवनानुभूति में मैदान्तिक और भावात्मक रूप एकान्वित और अखण्ड होंगे, उसी सीमा तक वह ऐसी, बल्कि किसी भी प्रकार की सार्थक, साहित्यिक कृति को जीवन्तता प्रदान कर सकेगा। 'जयवर्धन' में इन दोनों ही दृष्टियों से बड़ी दुर्बलता और अपर्याप्तता है। उसमें सिद्धान्तों का सरलीकरण भी है, और उनके मानवीय आयाम की पहचान और अनुभूति भी बड़ी क्षीण है।

एक प्रकार से मुख्य क्षीणता मानवीय आयाम की अनुभूति की ही है। इसीलिए उपन्यास के रूप में 'जयवर्धन' की उपेक्षा भी होती रही है क्योंकि उसका रूप जैनेन्द्र के निबन्धों जैसा लगता है, और उसमें किसी तीव्र महानुभूति से पाठक का साक्षात्कार नहीं होगा। जैनेन्द्र महा ही जीवन के साधारण अथवा असाधारण कार्य-व्यापार और भावानुभूति से प्रत्यक्ष साक्षात्कार की अपेक्षा बिचारों और तर्कों में अधिक रस ही नहीं लेते, बल्कि उन्हीं में डलझकर खो जाते हैं। इसी से उनके उपन्यास इतने हलके और प्राणहीन जान पड़ते हैं। 'जयवर्धन' भी इस दोष का अपवाद नहीं है। किन्तु जैसा पहले उल्लेख किया गया है, उसमें मानवीय आयाम की सम्भावना पूरी की और यदि वह उभरकर नहीं स्थापित हो पाती, तो इसका दोष लेखक के क्षीण जीवन-बोध की ही देना होगा।

'जयवर्धन' में मानवीय सम्बन्धों की ऊटमा और तरलता मुख्यतः इला और जय के सम्बन्ध में ही है। सम्बन्ध के त्रिम रूप की लेखक ने प्रस्तुत किया है उसमें पर्याप्त वक्रता और आकगन तीव्रता की सम्भावना है। बल्कि यह एक प्रकार से अखण्ड ही विस्फोटक प्रकार का स्त्री-गुरु-सम्बन्ध है। स्त्री समर्पिता है, पर उसके दान को कोई सामाजिक मांग्यता नहीं, बल्कि उस दान से ही जैसे दोनों व्यक्तियों का जीवन अभिभूत है तथा उनके ध्वम का कारण बन सकता है और बनने लगता है। जय और इला जैसे भ्रूषण्य व्यक्तियों की स्थिति में यह और भी अधिक सर्वथाही विस्फोट और ध्वम का कारण बन सकता है। 'जयवर्धन' में इस भयंकर तनाव का कुछ आभास निम्नान्देह मिलता है जो क्या को बड़ी करणा भी प्रदान करता है। माप ही लेखक इस सम्बन्ध के भीतर कुछ और भी वैयक्तिक आन्तरिक तनावों की उजागर करता है। इसा अपने-आपको सम्पूर्णतः उत्सर्ग करके भी अपरिपूर्ण है, उसका नारीत्व और मानव्य माप्य होने का अवसर नहीं पा सका है। बाहर लोग उनके बारे में चाहे जो कहते रहें, पर इला और जय दोनों अपने-अपने नैतिक आदर्शों के बन्दी हैं। दोनों चाह कर भी अपने आवेगों के आगे झुक नहीं पाते। इसा बिलबल में रहती है :

“तब से कभी मैंने उन्हें अबन नहीं पाया है। अपनी ओर से चेष्टा की है, निमंजना की है, पर नहीं, कुछ नहीं हुआ है... पूछनी हूँ, यह प्रेम है?”

आगे कहनी है :

“रामना नहीं है उनमें, सो नहीं। फिर जो समय है, वह क्या है? प्रेम है?”

“...बान गध है। मैंने बापू को बचन दिया था। उन्होंने आम्बा से उसे ले लिया और आगे एक शब्द नहीं कहा। मेरे प्रति वह आस्था सदा के लिए मेरी मर्यादा बन गयी... कृतज्ञ हूँ जब ने कभी मर्यादा पर किंचित रेत नहीं बाने दी... पर पूछनी हूँ, वह प्रेम है जिसमें मर्यादा दीमने को रह जानी है? अन्धा नहीं वह प्रेम है?”

इसमें कोई सन्देह नहीं कि इला के इस भावावेश में बहुत-कुछ आदिम अभिव्यक्ति होता है : मूलभूत आकर्षण और ऐच्छिक मर्यादा का, आवेग और नैतिक मान्यताओं का चिरन्तन द्वन्द्व। जैनेन्द्र स्वयं इस शब्दहीन मानवीय द्वन्द्व और उसकी शक्ति को इस क्षण में देख पाते हैं। “एक नाम रूप की नारी के माध्यम से कुछ अनादि और असंज्ञ प्रकट हो रहा हो।” और इला बहे जाती है :

“बीस सास हो गये, शायद अधिक... आँखें मेरी उठी हैं और सामने की आँखों में मैंने चाह चीली है। पर सभी वे आँखें मुंद गयी हैं और मुंदी रही हैं। उँगलियों की पोरों में लालसा सहकी दीखी है, कि वे अब बढ़ेंगी। लेकिन नहीं, नाम के जाप में उन्हें अपनी ही ओर फेर लिया गया है। मैं समझ हूँ और सवेरे का तड़क अंधेरा है। कोई पास नहीं है। या सन्ध्या का उतार है और वही एकान्त है। मैं हूँ और वह, कोई पास नहीं है। और कहते हैं, ‘अब भजन’। हर सवेरे, हर शाम, यही कि ‘अब भजन’... रात दूर रहते हैं, मैं दूर रहती हूँ। सो सब इन सुबह-शाम की घड़ियों में इकट्ठा हो जाता है। पर तब वह कहते हैं, ‘अब भजन’ और भजन होता है, और इकतारा बजता है, और प्रार्थना दुहरायी जाती है। सवेरे यह होता है और शाम यह होता है। और कुछ नहीं होता... पचीस बरस से यही होता आ रहा है...”

एक अत्यन्त ही मूलभूत द्वन्द्व की यह लगभग प्रतीतात्मक अभिव्यक्ति और उसकी अनिवार्य करुणा ही ‘जयवर्धन’ को वह मानवीय रूप देती है जो उसे कलात्मक भी बनाता है। जैनेन्द्र इस स्तर को छू पाते हैं, यह मृष्टा के रूप में उनकी सार्यकता भी है। पर दुर्भाग्यवश वह उस स्तर पर देर तक ठहर नहीं पाते। पूरे उपन्यास में ऐसी वाक्यात्मक तीव्रता के क्षण बहुत ही कम हैं, और अधिकतर ही उपन्यास नीरस गद्यात्मकता में धिमटता रहता है। यदि इस मूल को अर्द्ध-पुष्ट और व्यापक किया जा सकता, उसके विविध रूपों और

आयामो को प्रमत्त किया जा सकता, उसे जय और इना के सामाजिक और सैद्धान्तिक परिवेश में गहराई से उद्घाटित किया जा सकता, तो निम्नान्देह यह एक महान कलाकृति होती। पर जो है, उसमें यह भाषाकुसुमा अधिक टिकती नहीं और रचना का प्रभाव मिथित हो जाता है।

कथा के मानवीय मूल में एक और घुमाव स्वामी चिदानन्द के कारण आना जान पड़ता है। ऐसा लगता है मानो चिदानन्द द्वारा जय के विशेष के मूल में इला के प्रति उसका कोई अज्ञान आकर्षण ही है। पर लेखक उसका इंगित करके छोड़ देता है, उसकी विभिन्न जटिल परिणतियों को विस्तार नहीं करता। एक और जय उत्पन्न सिद्धा के कारण आती है। लिखा उपन्यास की सबसे जटिल पात्र है। वह उग्र हम के मेला नाच की विदेशिनी पत्नी है। वह जय की ओर आकर्षित होती है, और, इला ने भिन्न तथा विपरीत, एवं प्रहार की बाह्य भाव-सौत्रना से परिचायित होती है। उसमें सहृदय आकर्षण की तरलता भी है, ईर्ष्या की उत्पत्ति भी है, और निराशा की विस्फोटक तीक्ष्णता भी। पर वह बाह्य अधिक है; लगता है वह भारतीय इला की तुलना में पाश्चात्य मारी की बिसदृशता दिखाने के लिए ही रची गयी है। इस कारण उस व्यक्तित्व में गहराई नहीं आ पाती उसका एक-आपामी व्यक्तित्व किसी महत्त्वपूर्ण और सार्यक स्तर पर किसी द्वन्द्व की मृष्टि नहीं कर पाता। और अन्त में उसकी परिणति की अतिनाटकीयता और अव्यक्तता उसे लगभग व्यर्थ बना देती है। वह परिणति लगभग निराश करती है क्योंकि इला और लिखा के व्यक्तित्वों की भिन्नता में, और जय के माध्यम से उनके परस्पर तथा बाह्य जीवन के साथ सम्बन्धों में, बड़ी गहरी मानवीय और इमी से कलात्मक सम्भावनाएँ हैं। लेकिन उनका केवल बाहरी रूप ही देख पाता है, उनको किसी गहरी सार्यकता में नहीं अनुभूत कर पाता। यही कारण है कि वह अचानक ही कथा के 'रेटरे' बिलवर को भी लिखा के साथ एक 'रोमैटिक' प्रसंग में घसीट लेता है जिसमें कथा की सारी गम्भीरता और अर्थवत्ता नष्ट होनी जान पड़ती है।

कलात्मक विवेक की यह कमी और भी कई प्रसंगों और स्थलों में है। इन्द्रमोहन का पूरा प्रसंग ही बड़ा कृत्रिम, सनसनीपूर्ण और बालमुलभ है। आत्मकवादी-प्राज्ञिक चरित्र जैनेन्द्र की दुर्बलता बन गया है। वह उनके प्रायः प्रत्येक उफ़ासा में आता है और लगभग एक ही रूप में प्रकट होकर प्रायः एक-सी ही हरकतें करता है। लगता है जैसे किसी आत्मकवादी चरित्र की स्मृति उनके मन में गूँठ बनकर बड़ी हुई है। 'जयवर्धन' में भी इन्द्रमोहन का रेलयात्रा में अचानक प्रकट होना, बम्बई में उसके निवास पर बिलवर की यात्रा, सब-कुछ जेम्स वाण्ड की कहानी का दुबड़ा-जैसा जान पड़ता है, किसी

गम्भीर कलाकृति का अंश नहीं। जयवर्धन के ऊपर इन्द्रमोहन का इतना प्रभाव और अधिकार भी बड़ा आरोग्य और कृत्रिम लगना है। अपने-आप में भी इन्द्रमोहन का व्यक्तित्व कई अलग-अलग टुकड़ों का बना है, जिनमें आपस में कोई तानमेल नहीं, कोई सामंजस्य नहीं। इनकी ही अविनिम्य और अर्थहीन उपन्यास की अन्तिम परिणति है, अनिनाटकीय और हेतुहीन। अन्तिम विवक्षेयण में, ये सब विमर्शितियाँ मुख्य भावधारा की अस्पष्टता और दुश्मना को ही सूचित करती हैं, और रचना के सर्जनात्मक स्तर को नीचा कर देती हैं।

वास्तव में जय और इला के रूप में प्रेम और नैतिक मूल्यों के लिए भीतर-ही-भीतर मुजगने और पीड़ा सहने वाले व्यक्तियों से परिचय की अनोखी मिठास इस उपन्यास में न होनी, तो यह सर्वथा नगण्य ही होता। अपनी अनगिनती दुर्बलताओं के बावजूद, उपन्यास में इन व्यक्तियों के कारण ही, चाहे हलकी-सी ही सही, एक उल्लेखनीय मानवीय अनुभूति का मीठा-सा स्पर्श मन पर होता है। इसी से अन्ततः उस बौद्धिक-सैद्धांतिक विवेचन को भी एक हलका-सा आवेश प्राप्त हो जाता है, जो उसकी अपनी नीरसता और सरसीहीत प्रस्तुति को थोड़ा सह्य बनाता है।

इसका एक कारण यह भी है कि भावात्मक आयाम की इस क्षीणता के बावजूद व्यक्ति-रूप में स्वयं जयवर्धन भी बड़ी दिलचस्प सम्भावनाएँ प्रस्तुत करता है। उस तरह के व्यक्ति के किसी राज्य के अधिनायक होने की सम्भावना लगभग मनगढ़न्त जान पड़ती है, यद्यपि यह ठीक है कि वह नेहरू से बहुत-कुछ भिन्नता-जुलता है। सम्भवतः वह नेहरू के व्यक्तित्व की तर्कसंगत परिणति को अथवा जैसा उन्हें होना चाहिए था, वैसे प्रतिरूप को प्रस्तुत करता है। किन्तु यदि सचमुच इस प्रकार का कोई व्यक्ति राज्य का प्रधान कभी बन ही जाय, तो क्या स्थिति होगी? जयवर्धन के आत्मचिन्तन, भाषण तथा बिलवर के साथ विवेचन के रूप में, लेखक ने आज के युग के कई एक महत्वपूर्ण बौद्धिक प्रश्नों पर, राजनीतिक, नैतिक, सामाजिक, आध्यात्मिक समस्याओं पर, बड़े उत्तेजक विचार प्रस्तुत किये हैं। एक जगह जयवर्धन कहता है :

“राज्य है और वह व्याप्त नहीं केन्द्रित है, नैतिक नहीं कार्मिक है, तो ऐसे राज्य के साथ अनिवार्य होकर युद्ध कैसे न लगा चलेगा, मैं समझ नहीं पाता। ऐसा राज्य निहित स्वार्थ का पूर्ण रूप बिना रह नहीं सकता—वह अर्थ-रचना जो हर दो पड़ोसियों को एक हित में मिलाये, राज के बिदे नहीं हो सकती। राज्य चाहे तो भी उसे सींच नहीं सकता। कारण, राज्य मशीन है और केन्द्र है और यह रचना इतनी आरम्भिक और विवेकिहित होगी कि केन्द्र स्वयं आदमी हो रहेगा। हर आदमी अपना केन्द्र, और जग का केन्द्र—

सामाजिकता निरे गिरोह हो रहने में नहीं है...समूह समाज नहीं है...यानी दलों पर चलने वाले लोकतन्त्र से बहुत आशा नहीं हो सकती।"

या फिर :

"राज की पुलिस के अरोसे ही यदि नागरिक जन-भुरक्षा अनुभव करेगा तो यह स्थिति फिर हमें बरबर दशा तक ले जायगी। डर से जो होता है वह संयम नहीं है, सन्तुष्टि संयम का फल है। दमन हिंस्र भाव को निमग्न है।"

या :

"...पर स्वतन्त्रता क्या कही है? स्वतन्त्र बस वह है जो सब है "नहीं, कही किसी को स्वतन्त्रता नहीं है। सब परस्पर में अनुबद्ध है...कोई स्वतन्त्रता नहीं। सब युक्त हैं..."

अथवा :

"जिस समाज में व्यक्ति की समस्या अपना अस्तित्व रखने की भाषा में समझी और समझायी जाती है वह समाज विषम है और विफल है।"

जय के विचार मूलतः अराजकतावादी मिद्धान्तों पर आधारित हैं

"कल्याण की जानने का भी काम राज्य का हो, और वह करे तभी हो, इस रास्ते में राज्य चाकर बनते-बनते मासिक बन जाता है...शासन न करना पड़े जिसे वह शासन अच्छा है।"

या :

"सरकार रहेगी तब तक कोने में होगी। जहाँ गरीबी रहे। रोजगार सरकार से मिलेगा तो बेरोजगारी को भी रहना होगा।"

विन्तु उसके अराजकतावादी दृष्टिकोण में कहीं गांधीवादी अथवा अहिंसावादी दृष्टिकोण का भी स्पर्श अवश्य है :

"मूल्य वहाँ है? उसमें जिसे समाज कहते हैं या वहाँ जो आत्म है? समाज मानविक तत्त्व है, आत्म-अनुभूत। मूल्य क्या निरपेक्ष होगा, आत्म-निरपेक्ष?"

अथवा :

"संसार नहीं जीता गया जीतने की कोशिश करके। विवेचना द्वारा है, सम्राट् गिरा है...जीता गया है अगर संसार तो प्यार से। इस प्यार के आइसी को चाहे तो उसने अपने हाथों जहर दे दिया, सूती घड़ा दिया, गोती में मार दिया, या कुछ भी चाहे दिया, लेकिन प्यार टूट नहीं और संसार जाने बिना न रह सके कि वह जीता जा चुका था। स्वयं संसार के लिए अपनी इस पराजय से बड़ी कृतार्थता कोई न हो सके।"

जयवर्धन निरन्तर इस प्रकार के विचार अभिव्यक्त करता है। और यद्यपि एक प्रकार से इन समस्याओं पर ये लेखक के अपने विचार ही अधिक हैं, फिर

भी जयवर्धन की स्थिति के स्थिति के मुग़ मे से एक विवेक प्रकार की नीयता प्राप्त करने है। स्थिति, मयात्र, राज्य आदि की समझना पर के ऐसा दृष्टि-कोण प्रस्तुत करते हैं जो सर्वथा अविशिष्ट न होने पर भी जयवर्धन की स्थिति के कारण बड़ा मया, अमायाम्य और स्थितिशासक मया विचारोंमेव मयता है और यह उग हृद तक उपन्यास को एक प्रकार का आकर्षक आवेग भी प्रदान करता है। जयवर्धन के स्थिति-का आकर्षक उमरी दुर्गा आरम्भहृत्तिता, महत्ता, अर्थात् स्थिति के विपरीत आत्मीयता आदि महानुभूति के माध में है। बिम्बर के शरीरों में "जय वर्धन निगिह है, सर्वथा विजयानी, सर्वथा हार्दिक"। उगवा यह का उगे जागक होने पर भी प्रिय बनाना है। माय ही महत् और मानवीय होने की उमके भीतर जो आकाशा है उमके पूरा होने में बाधा पड़ने में उमके लिए महानुभूति भी होती है। बिम्बर कहता है "ये लोग जो ऊँची जगहों पर हैं जितने बिम्बर हैं। स्वयं होने की उन्हें उनकी ही कम मुविधा है।" उगे किन्ना महत्ता पड़ता होगा। यदि यह भी सामान्य होगा तो क्या इस दुर्भाग्य में बच न जाना। "पर हो मचना है कि राज्य को ही उमके अपने लिए शूची माना और इमीलिए स्वीकारा हो! ... मचमुच क्या जीवन क्रॉम ही नहीं है? प्रभु ईशा को बोसों से सलीब पर ठोका गया, इस आसन की नीलें सोने की हैं तो क्या यह इमलिए सलीब में पड़ाया या उसमें कम है? ..."

जयवर्धन को लेकर यह क्रॉम और सलीब का द्विभ्य एकाधिक बार इस उपन्यास में आया है और एक हृद तक यह भाव जयवर्धन के स्थितित्व में उत्पन्न करने में भी लेखक सफल हो सका है। किन्तु कुल मिलाकर यह आरोप बौद्धिक अधिक है, किसी उत्कट जीवनस्थिति में से सहज ही निकलना हुआ भाव नहीं। इसलिए किसी हृद तक दिलचस्प होने हुए भी मानवीय स्तर के अभाव में उपन्यास किसी सार्थक स्तर तक नहीं पहुँचना।

मानवीय स्तर की यह क्षीणता उपन्यास में एक अन्य प्रकार से भी प्रकट होती है। पहले उल्लेख किया गया है कि उपन्यास की कथावस्तु को आज से पचास साल बाद २००७ में रखा गया है। आज की जिन्दगी की परिस्थितियों और बौद्धिक मायताओं के अन्तर्विरोधों, असंगतियों का बड़ा सार्थक विश्लेषण और मूल्यांकन उन्हे काल के परिप्रेक्ष्य में रखकर हो सकता है। 'जयवर्धन' ऐसी अपेक्षाएँ प्रारम्भ में जगाता भी है। पर जैनेन्द्र ने भूत कल्पनाशक्ति का इतना अभाव है कि उपन्यास की जिन्दगी आज से एक ड़च भी आगे बढ़ी हुई नहीं दीखती। जयवर्धन में नेहरू से, आचार्य में गांधी से, शिवधाम में सेवाग्राम से समानता इतनी स्पष्ट और अधिक है कि किसी दूरस्थ भविष्य का चित्र ही नहीं बनता। इसी प्रकार स्वामी चिदानन्द गुरु गोलवलकर के अथवा आज की उग्र सम्प्रदायवादी, जनसंघीय या हिन्दू समाई राजनीति के तथा नाथ

दम्पति साम्यवादियों के प्रतिविधि हैं। बल्कि साम्यवादी दल के नेताओं को जिस प्रकार उपहासास्पद रूप में लेखक ने दिखाने का यत्न किया है, वह बड़ा सतही और आरोपित तो लगता ही है, साथ ही पूरे उपन्यास को सर्वथा सामयिक स्थिति से जोड़ देता है। आज से पचास वर्ष बाद हमारे देश में और ससार में राजनीतिक दलों और विचारों का स्वरूप वैसा ही बना रहेगा जैसा आज है और उस समय के साम्यवादी या हिन्दू सस्कृतिवादी आज जैसे ही बोलेंगे और कार्य करेंगे, यह बात हास्यास्पद ही नहीं, जैनेन्द्र के बौद्धिक खोललेपन की भी सूचक है। अणुयुग की समूची राजनीति और उसकी सामाजिक-आर्थिक व्यवस्था सारे ससार में इतनी तेजी से बदल रही है कि उसे पकड़ने और किसी भी सीमा तक विश्वसनीय रूप में अंकित करने के लिए न केवल बड़ी सजग और गतिशील कल्पनाशक्ति चाहिए, बल्कि आज के जीवन के विभिन्न रूपों और उनकी नियामक शक्तियों और अन्तर्धाराओं का गहरा अनुभव और बोध चाहिए। जैनेन्द्र में दोनों का कर्तव्य अभाव है। इसलिए उनका चित्र न केवल २००७ के चित्र के रूप में अत्यन्त फूहड़ लगता है, बल्कि सामयिक स्थितियों के चित्र के रूप में भी नितास्त अविश्वसनीय और मनगढ़न्त है। वह निरा एक खोल है जिसके भीतर आत्मा नहीं—न केवल २००७ के जीवन की, बल्कि आज के जीवन की आत्मा भी बहुत ही अल्प है।

जैनेन्द्र की यह असफलता इसलिए और भी भीषण तीव्रता से उभरकर आती है, क्योंकि यह उपन्यास बड़ी-बड़ी सामाजिक-राजनीतिक समस्याओं के ढाँचे में जीवन को देखने-दिखाने का प्रयत्न करता है। जैनेन्द्र मुख्यतः व्यक्ति-मन की कुछेक सीमित समस्याओं या उत्सन्नो के ही कथाकार हैं, और हो सकते हैं। उन समस्याओं के बौद्धिक-नैतिक पक्षों को किसी हद तक नये परि-प्रेक्ष्य में भी बह रल सकते हैं। पर व्यापक सामाजिक-राजनीतिक जीवन को मूर्त कर सकना, उसे कोई कलात्मक रूप दे सकना, उनकी भावार्थक और कलात्मक क्षमता दोनों के लिए असाध्य लगता है। कोई आश्चर्य नहीं कि सर्जनशील लेखक के रूप में जैनेन्द्र पिछले वर्षों में अधिकाधिक चुकते गये हैं और उनका नीतिहार और उपदेशक का रूप ही अधिक उभरकर सामने आता गया है। 'जयवर्धन' उपन्यास में भी उनका विवेचक-उपदेशक अधिक प्रबल है, जीवन का दुष्टा और व्याख्याता कलाकार दुबका ही रह जाता है।

प्रबल नीतिहार और दम्बू रचयिता के बीच यह कथमकथन जैनेन्द्र के कथा-साहित्य की बुनियादी विशेषता है। उद्धृत नीतिहार सदा ही उनके सवेदनशील कलाकार को दबोच लेने में सफल हो जाता है। यह बान ह्य 'जयवर्धन' में शिल्प के स्तर पर भी देखने है। पूरी कथा को पचास वर्ष बाद के बाल में स्थित एक काल्पनिक के रूप में प्रस्तुत करने में असफलता की

जात पहले कही जा चुकी है। उसे एक विदेशी अजनबी पत्रकार की डायरी के रूप में अंकित करने की युक्ति भी, राजनीतिक काल्पनिका को मूलतः करने के लिए अत्यन्त उपयुक्त और दिलचस्प होने के बावजूद, वास्तव में अधिक सफल नहीं होती। बिलवर का अजनबीपन न तो बहुत उभरता है, न स्थापित ही होता पाता है। जीवन की घाटा को कहीं दूर से बाहर से देख सकने की सम्भावना बड़ी रोमांचक और आकर्षक है। किन्तु उसके लिये निरन्तर अन्तरंगता का एक आयाम चाहिए जिसकी तुलना में व्यवधान का आयाम स्थापित हो सके। 'जयवर्धन' में यह सम्भावना जीवन की धड़कन के पूर्ण अथवा आंशिक अभाव में व्यर्थ हो हो जाती है। इसी प्रकार डायरी का माध्यम एक प्रकार की तात्कालिकता का प्रभाव उत्पन्न करता है। उसमें शिल्पगत ताजगी, नयापन और चमक भी स्थान-स्थान पर है। विवेचनारमक अंशों में प्रसरता तथा इला के आत्मोत्प्रेक्षपरक प्रसंगों के विवरण में बड़ी मार्मिकता भी है। पर कुल मिलाकर आत्मा के अभाव में इस शिल्पगत युक्ति पर लेखक का पूरी तरह नियन्त्रण नहीं रहता और वह बनावटी और आरोपित हो जाती है और डायरी लेखक की अन्तरंग आत्मीयता को संप्रेषित करने की बजाय निरी औपचारिकता मान रह जाती है। शिल्प की दृष्टि से सबसे बड़ी बाधा है जैनेन्द्र की भाषा। इस उपन्यास में सम्भवतः वह अधिकतम बनावटी, ऊबड़-खाबड़, यहां तक कि फूहड़ भी हो जाती है। अधिकांश अंशों में वह इतनी भीषण रूप में अनुवादगंधी है कि विदेशी बिलवर की डायरी होने की बात भी उसकी कृत्रिमता और रूपहीनता को उचित नहीं ठहरा सकती। जैनेन्द्र की भाषा का यह विघटन उनके कसाकार व्यक्तित्व के विघटन का ही एक पक्ष है।

बामन में जैनेन्द्रकुमार जो सन् '३० के आस-पास इतनी शक्ति और सम्भावनाएँ लेकर कथाकार के रूप में हिन्दी में आये थे, आज अपनी सामर्थ्य के अवसान-विन्दु पर लड़े जान पड़ते हैं, क्षमताओं की प्रीति के शिखर पर नहीं। उनकी कला में गहराई का सबसे मात्र होना है, वास्तविक गहराई नहीं होनी। मानवीय अनुभूति की उनकी रचनाओं में इतनी क्षीणता और दृशता है, और वह इतनी सीमित है, कि वह रूपाकारों की पुनरावृत्ति मात्र करने रहते हैं। निम्नोक्त उन्हे जीवन की पीड़ा और कठनाई की पहचान और पकड़ किसी समय थी, जीवन की टूटोटी के कुछ रूपों और क्षणों को वह तब देख पाते थे। विशेषकर नारी के समर्पण-भाव के वह सबसे बड़े कथाकार हिन्दी में रहें हैं और अपनी सबसे समर्थ रचनाओं में इस समर्पण की महिमा और उमरी अर्वावृत्ति की अनिवार्य निवर्ति में उन्मत्त कठनाई की उमड़ते बड़ी मौलिक सूक्ष्मता में अकिंच किया है। उनकी रचनाओं में भोग का आस नहीं होता,

पर भोग की कामना के बड़े हृदयस्पर्शी संकेत रहते हैं। इसके आधार पर वह एक निजी वैयक्तिक नैतिक आदर्श भी प्रस्तुत करते हैं। पर कुल मिलाकर उनके भावजगत में तीव्रता का सदा ही अभाव रहा है और 'जयवर्धन' में वह उसकी सम्भावनाओं के कारण और भी अधिक अनुभव होता है। फलस्वरूप रचना एकदम निर्ध्रान्य लगने लगती है। सशक्त, आत्मसीन पुरुष और निरीह समर्पिता नारी का स्थिति-रूप अब इतना घिस गया है कि जय और इला के व्यक्तित्वों की विशिष्टता भी उसे जीवन्त नहीं बना पाती। कलाकृति के रूप में 'जयवर्धन' अन्ततः ऐसा महस्थल है जिसमें भाव और विचार की आकर्षक और सम्भावनापूर्ण धाराएँ क्रमशः सीमाहीन बालू में सुप्त होकर भरीचिका मान रह जाती है।

१० | दृष्टिकेन्द्र का स्खलन : 'चारु चन्द्रलेख'

परम्परा से गर्जनशील सृष्टि का एक रूप निम्नन्देह यह है कि वर्तमान स्थितियों को अतीत के सन्दर्भ में भी पहचानने का यत्न किया जाय अथवा अतीत को किसी आधुनिक दृष्टिकेन्द्र के अन्तर्गत रखा जाय। इस प्रश्न का एक ओर अतीत वर्तमान के लिए अधिक मार्थक और महत्वपूर्ण बनना है, और दूसरी ओर समकालीन अनुभूति को काल में गहराई का और तीव्रता का एक सर्वथा नया आयाम प्राप्त होना है। इस भाँति हम अपने-आपको अतीत से जुड़ा हुआ ही नहीं, एक सर्वव्यापक सार्वकता के साथ देख पाते हैं। इसी से प्रायः प्रत्येक प्रकार की कलात्मक अभिव्यक्ति में इतिहास और पुराण की नये निरे से व्याख्या करने का, उन्हें नये रूप में प्राप्त करने का, प्रयास बारम्बार होना रहा है। दुर्भाग्यवश हिन्दी कथा-साहित्य में इतिहास-पुराण का उपयोग प्रायः इतिवृत्तात्मक अथवा भावुक श्रद्धापूर्ण ही रहा है, उनके सर्जनारमक पुनर्निर्माण के प्रयत्न बहुत ही कम मिलते हैं। 'बाणभट्ट की आत्म-कथा' के बाद हजारीप्रसाद द्विवेदी का दूसरा उपन्यास 'चारु चन्द्रलेख' इस दृष्टि से उत्तेजनीय अपवाद है। इसमें लेखक ने आधुनिक स्थितियों की चेतना के साथ, बारहवीं-तेरहवीं शती के आन्तरिक कसह से जर्जर और तान्त्रिक साधना के मोह में पथभ्रष्ट भारतीय जीवन में, उस युग की अराजकता, विगुंलतता, नैतिक हीनता और मूढ़ता के सूत्र और उनकी परिणति खोजने का प्रयास किया है। उज्जयिनी का राजा सातवाहन, उसकी बतीस स्त्री-लक्ष्णों से युक्त रानी चन्द्रसेखा और उसकी संगिनी मंजा—विषा-विभक्त शक्ति के तीन आय रूप, ज्ञान, इच्छा और क्रिया—एक-दूसरे से विच्छिन्न हैं, संयुक्त नहीं हो पाते और इसीलिए कोई सिद्धि प्राप्त नहीं होती। रानी चेतना का गतिशील पार्श्व है—इच्छामात्र; मंजा उस पार्श्व का प्रतिनिधित्व करती है जो केवल क्रिया-मात्र है।

चारु चन्द्रलेख (१९६३)—लेखक : हजारीप्रसाद द्विवेदी; प्रकाशक :
रात्रिकमल प्रकाशन प्रा० लि०, दिल्ली; पृष्ठ ४४२।

“इच्छा गति-मात्र है, क्रिया स्थिति-मात्र है। इच्छा और क्रिया के अनवरत आपात-प्रत्यापात से जो तरंगमात्ता विकसित हो रही है वही मेरा इतिहास है, मेरा जीवन है, मेरा संसार है। मैं जाता हूँ, मैं दृष्टा हूँ, मैं साक्षी हूँ।”

किन्तु इच्छा अप्रतिहत है, दबार वेग से गतत दिशा की ओर बड़ी चली जाती है, और फिर कुण्ठित हो रहती है; क्रिया ऐसी है जिसके मूल में ज्ञान नहीं, जिसकी समाप्ति ज्ञान में नहीं, इसलिए इच्छा की गीद में आत्मघात के अनिरिक्त उसकी अन्त्य परिणति नहीं। और इच्छा तथा क्रिया से टूटा हुआ यह 'जाता', यह चेतन्य, मोहग्रस्त है, बिमूढ़ है, गेने-झीकने वाला अपदार्थ क्लीब है। लेखक ने दिखाना चाहा है कि भारतीय इतिहास के उस अन्धकार-युग के विघटन और स्थलन का कारण यही था, पर उसने यह भी कहना चाहा है कि क्या आज भी हमारे जीवन की अराजकता और विशृङ्खलता का कारण यही नहीं है कि बुद्धि, इच्छा और कर्म में कोई सामञ्जस्य नहीं, कोई सहयोग नहीं, कोई सन्तुलन नहीं? उस युग की परिस्थितियों और मनस्थितियों को प्रस्तुत करने में स्थान-स्थान पर लेखक ने आधुनिक युग की गूँज पैदा की है।

“राजाओ का युद्ध समाप्त हो गया। अब कही जाता है तो प्रजा की संगठित शक्ति में है।”

“सिद्धियाँ मनुष्य को कुछ विशेष बल नहीं देतीं। एक साधारण किसान, जिसमें दया-माया है, सच-झूठ का विवेक है, और बाहर-भीतर एकाकार है, वह भी बड़े-से-बड़े सिद्ध से ऊँचा है।”

“देवी के चरणों पर सिर रखकर शपथ कर कि तू सीधे जनता से सम्पर्क रखेगा, किसी को छोटा और बड़ा नहीं मानेगा, धरती को बपीती नहीं, धरोहर समझेगा, सामन्ती-प्रथा का उच्छेद करेगा।”

इस भाँति बहुत प्रकार से लेखक ने उस युग के संघर्ष में आज की स्थितियों को समझने और पहचानने का प्रयत्न किया है, और इस कार्य के लिए उसने पूरे युग के अन्तर्द्वन्द्व को एक उपाख्यान (फैबल) द्वारा मूर्त करना चाहा है।

उर्जैन का राजा सातवाहन एक दिन सीढ़ी मौला नामक एक सिद्ध की खोज में निकलता है, तो रास्ते में उसकी चन्द्रलेखा नामक एक परम सुन्दरी, ममस्त स्त्री-गुणों से सम्पन्न स्त्री से भेंट होती है जो स्वयं किसी तपस्वी की खोज में है। राजा से वह अपनी खोज में सहायता की माँग करती है और उसकी रानी बनने को तैयार हो जाती है। सातवाहन राजधानी लौटकर उमसे विवाह कर लेता है और माथ ही उस तपस्वी नागनाथ को भी ढूँढ़ निकालता है। पर वह तपस्वी कोटिवेधी रस की सिद्धि में लगा है और रानी

चन्द्रलेखा से इस कार्य में सहायक होने की माँग करता है, क्योंकि सर्वगुण-सम्पन्न स्त्री द्वारा ही उस रस की सिद्धि सम्भव है।

इधर सारा देश तुकों के आक्रमण से आक्रांत और भयभीत है। देश के शासकों के बीच आपसी कलह और कुछ स्वार्थी लोगों के विश्वासघात के कल-स्वरूप उन्हे सफलता भी मिल रही है। विधेयकर मृध्वीराज और जयित्रचन्द्र के धर्मनस्य तथा अन्य ऐसे ही कारणों से देश नेतृत्वहीन है। इस स्थिति में सातवाहन को मन्त्री विद्याधर भट्ट, जो पहले जयित्रचन्द्र का भी मन्त्री था, देश का नेतृत्व सम्हालने के लिए प्रेरित करता है; यद्यपि उसे यह भी भय है कि राजा कहीं रानी चन्द्रलेखा के अनिष्ट मौन्दर्य पर लुब्ध और मुग्ध होने से अपना कर्तव्य न भुला बैठे। पर रानी स्वयं देश में चारों ओर घूमकर जनता को जगाने का प्रयत्न लेती है और राजा को भी इसी के लिए प्रेरणा देती है। उसकी प्रेरणा से राजा तो इस कार्य में लगता है, किन्तु रानी स्वयं कुछ समय बाद कोटिवेधी रस की सिद्धि के लिए तपस्वी के साथ चली जाती है। रस अग्नयः सिद्ध नहीं होता और उसके बाद रानी भावसिक्त दृष्टि से सगभ्रम अवस्था-सी हो जाती है।

सातवाहन भीर उसके मन्त्री आदि मिसकर तुकों को हराने के लिए तैयारी करते हैं। उनका सघर्ष कुछेक साम्प्रतिक मठों के महन्तों-योगियों आदि में भी है जो तुकों से मिल गये हैं। दूसरी ओर रानी चन्द्रलेखा की प्रेरणा से मालव प्रदेश के जनसाधारण, नट आदि, जिनमें मैना, बोधा प्रधान आदि भी हैं, राजा की महापता के लिए सन्नद्ध हो गये हैं। कई बार शत्रु से मुठभेड़ होती है—कभी जीत, कभी हार। एक ऐसे ही सघर्ष में राजा और रानी दोनों आहत होते हैं, और एक-दूसरे से बिछड़ भी जाते हैं। स्वयं होने के बाद सातवाहन शत्रु से फिर लोहा लेने के लिए अन्य राजाओं की सहायता पाने का प्रयास करता है। पर वे लोग सिद्धां और देवी-देवताओं के चक्कर में पड़े हैं, और कोई निश्चय करने में अममर्ष है। अन्त में सातवाहन की चन्द्रलेखा से उस समय भेंट होती है, जब उसकी प्रिय महापिता मैना आसपास करनी है, और वे दोनों भी आश्रय छोड़कर अन्यत्र भागने को लाचार होते हैं। चेतना को प्राप्ति प्रियाजनि नष्ट हो जाती है, और दृष्टान्ति दिग्भ्रमिन् है।

कथा का मुख्य सूत्र यही है, पर उसके अन्तर्गत बहुत से अंग प्रगट हैं जो इस युग की धार्मिक और बौद्धिक मायनाओं पर, विश्वासों और विचार-कलाओं पर, सामाजिक और नैतिक जीवन पर, प्रकाश डालते हैं। इनमें चन्द्रलेखा का अपना जीवन-व्यवस्थ है, विद्याधर भट्ट द्वारा राजा जयित्रचन्द्र के राज्य और शासन आदि का वर्णन और उसमें जुड़ी हुई चन्द्रलेखा के स्वयं

की कथा है; चन्द्रलेखा के कोटिवेधी रम की मिट्टि में सम्बन्धित अनुभवों के तथा विष्णुप्रिया के प्रेम हैं; भीटी मोपा के निरवध और मध्य एशिया में भ्रमण तथा विशिष्ट अनुभवों की, इन्दिम रान की कथ पर गुजा की, नायिक और महापानी बीड अभिचारों-प्रियाओं की कथा है, नाटी माना के जीवन और उनके मृत्यु तथा चन्द बलि के पुत्र जन्म के प्रेम का सविस्तर वर्णन है; व्याम-नीपें में अशोक चन्द द्वारा गिवा बलि के अनुष्ठान के, तथा अशोक और तथा भद्रवामी के प्रेम हैं, मैना और बोपा प्रधान के प्रेम-प्रमग के साथ-साथ मैना और मानवाहन के बीच भी एक रोमान गुज का उत्पादन है, आदि-आदि ।

इस प्रकार मुख्य कथा-सूत्र अनपिनी छोटी तमइशियों में भटवता-उमराना-विगरना चमता है । यहाँ तक कि कई स्थानों पर प्रागैतिक गीण सूत्र प्रधान हो जाते हैं, यद्यपि समस्त चित्रने हुए सूत्रों की, विभिन्न अन्तर्कथाओं और उपकथाओं की, एक ही पारंपरिक के रूप में बुनने का प्रयत्न भी यथा-साध्य लेखक ने किया है, और वही बीमल में कथा का विव्यास करने का प्रयास पूरे उपग्राम में दृष्टिगोचर होता है । किन्तु कुल मिलाकर लगता यही है कि कथा के कहने एक अरकल रोचक युग की बहुमुखी साहित्यिक गणना को पूरे विस्तार में कहने का मोक्ष लेखक गवरण नहीं कर सका है । वह उस युग के जीवन को, उसके विभिन्न स्तरों पर, विभिन्न रूपों और आयामी में, इनके विस्तार में जानना है कि उसे सभी-कुछ मूर्तबान और महत्त्वपूर्ण और मार्गक प्रतीत होता है । सगता है जैसे उस अगाध विराट भण्डार में से चुनाव करना उसके लिए बटिन हो गया है और अधिक-से-अधिक सामग्री प्रस्तुत कर देना ही उसे सर्वोत्तम उपाय जान पड़ा है । इस प्रविष्टि में 'चार चन्द्रलेख' एक 'उपाख्यान की वक्राय कथा-नाटिकाग्र' जैसा कहानी-त्रिमो का लज्जाना बन गया है जिसमें एक में से दूसरा आख्यान तो निकलना चला जाता है, पर कुल मिलाकर रचना का कोई कथान्मक रूप नहीं उभरता ।

वास्तव में इस उपग्राम की रचना में निजी तौर पर लेखक का जो भी उद्देश्य रहा हो, उसको वास्तविक करने में वह कथान्मक कथाकृति और सूचनात्मक ज्ञानवर्धक इतिवृत्त के बीच असमझ में पड़ गया है, जिसके फल-स्वरूप दोनों में से कोई भी उद्देश्य पूरी तरह सिद्ध नहीं होता । निरसन्देह 'चार चन्द्रलेख' का प्रारम्भिक अंश हिन्दी के कल्पनामूलक सर्जनात्मक गद्य-लेखन में अपूर्वतम और अनूठा है । मानवाहन की वन में चन्द्रलेखा से भेंट और राजधानी में लौटकर उमसे विवाह तक का प्रेमग कुछ इस प्रकार रचा गया है कि वह अपने मूल्य कला-बोध में, काव्यात्मक व्यञ्जना में, भाव और विचार के सुकुमार सन्तुलन और नियोजन में, अभिव्यक्ति के निवार और समय में,

एक ही जगह है। इस स्थान पर क्या मैं आपुनिक उपासना के वे अतिरिक्त मन्त्र भी बूझूँ है, जो उसे समझाती न क्या-क्या का एक अन्वय विनिर्दिष्ट और मार्ग प्रकाश बनाने है। क्या का यह उद्देश्य पाठक के मन में ऐसी छवि का प्रतिमान करता है जो न केवल अपने मन और अनेकाओं में नयी है, बल्कि साथ ही जीवन के अने अर्थों की ओर से जाने की सम्भावनाओं भी प्रस्तुत करती है।

इसके बाद ही मेमक फिर मैं नीची सीमा के प्रयोग को बढाना है, जिसकी सीमा में निश्चयन पर राजा की चन्द्रमेला में भेंट हुई थी। किन्तु नीची सीमा की मर्यादा नहानी, अपने-आप में पर्याप्त रोचक और तरह-तरह की जानकारी में भग्न होने पर भी मूलतः अकारण और अनावश्यक जान पड़ती है। उसके बाद फिर कुछ देर तक विचारण भट्ट द्वारा जयिचन्द्र के दरबार के वृत्तान्त और चन्द्रमेला के जन्म की क्या मैं तथा उसके बाद युद्ध के लिए मानव जनसंख्या के उद्घोषण के प्रयोग में मेमक किमी हद तक मूल क्या-क्या की ही नहीं, उनके व्यवस्थापन का भी ओर भी, सीटने का प्रयास करना है। विष्णुमन देश की आपन और मगदित करने के लिए जन-सहयोग की आवश्यकता के विचार का समावेश वह यही करना है। और इस तरह के समावेश में पर्याप्त उद्यमान अपनी प्रारम्भिक भावभूति में कुछ उन्नता हुआ जान पड़ता है, फिर भी एक प्रकार की सार्यकता बनी रहती है।

किन्तु इसी स्थल पर मर्षा-नास में मानवाहुन का ही सर्वम्ब नहीं बूझना बल्कि पूरे उपन्यास पर ऐसा अनन्त व्यसपान होना है जिसमें 'सहस्रहारी सता' अचानक ही मूल जाती है। इसके बाद क्या अनेकानेक सम्बद्ध-असम्बद्ध प्रयोगों और प्रसंगान्तरों में भटकने लगती है। मूल भाववस्तु को जानी है, और इस काल के जीवन पर, उसके दृष्टिपूर्ण तथा दृष्टिहीन विश्वासों पर, धार्मिक और तान्त्रिक अभिचारों पर, सामाजिक और राजनीतिक परिस्थितियों के विवरणों पर, आप्रह्व बढ जाता है। यह बात जितनी दिलचस्प है, उतनी ही अनिवार्य और स्वाभाविक है, कि अब लेखक उन तान्त्रिक प्रक्रियाओं और विश्वासों को मानव-स्थिति और नियति के साथ मौलिक रूप में जोड़ने के बजाय, उनके मनोवैज्ञानिक आधार प्रस्तुत करने लगता है। तान्त्रिक साधनाओं को किसी आपुनिक वैज्ञानिक परिप्रेक्ष्य में देख सकने की बजाय, लेखक उनकी व्याख्या और अर्थ खोजता है, और लगता है जैसे उनकी रोचक रहस्यमयता में वह स्वयं डूब गया हो। पौराणिक अथवा मध्ययुगीन कर्मकांड, संस्कार-अभिचार आदि को या तो एक कस्तात्मक-रचनात्मक जीवन-पद्धति और उसकी अनिवार्य ट्रेजेडी के रूप में देखा जा सकता है, या बौद्धिक स्तर पर उसकी ऐतिहासिक-वैज्ञानिक, समाजशास्त्रीय समीक्षा हो सकती है। किन्तु उसे एक स्वतन्त्र

रहस्यमयी सत्ता देकर उसका रोमाचकारी वर्णन-विवरण तिलिस्माती प्रभाव भले ही उत्पन्न करे, कोई कलात्मक सार्थकता नहीं प्रदान कर सकता । 'चार चन्द्रलेख' में लेखक इस मायाजात से अपनी रक्षा नहीं कर सता है, और उसकी नायवस्तु एक मानवीय दस्तावेज के बजाय प्रायः एक रहस्य-कथा बनकर रह गयी है । उपन्यास के परवर्ती अंश में सातवाहन और चन्द्रलेखा किमी आधुनिक उपाख्यान के सार्थक पात्र नहीं, एक रोमाचक-कथा के रोमैटिक नायक-नायिका मात्र बने रहते हैं ।

भावभूमि का यह स्थलन-परिवर्तन एक और रूप में दिखायी पड़ता है । उपन्यास के इस अंश में मैना क्रमशः प्रधानता प्राप्त करती है । किन्तु मैना-सम्बन्धी प्रसंगों का अंकन अपेक्षाकृत यथार्थवादी है । अब लेखक जीवन को अभिव्यञ्जनप्रधान काव्यात्मक रूप की बजाय अधिक सीधे प्रत्यक्ष रूप में प्रस्तुत करता है, और कथा का उद्घाटन प्रायः विवरणात्मक और घटनाप्रधान हो जाता है । यदि अब भी उसमें काव्यात्मकता बची रहती है, तो वह मैना के हुहरे व्यक्तीरव के कारण, उसके एक सर्वथा भिन्न कोटि के अन्तः सघर्ष ■ कारण, बोधा के साथ उसके प्रेम के बावजूद राजा सातवाहन के प्रति उसके मन ■ एक अत्यन्त कोमल भावसूत्र के कारण । यदि एक स्तर पर मैना चेतना के क्रिया-तत्त्व की प्रतीक है, तो एक अन्य स्तर पर वह साधारण अविशिष्ट सीधे-सादे, अकृत्रिम जीवन की भी प्रतिनिधि है—ऐसा जीवन जो सामान्य परिचित भावों और आवेगों के रूप में देखा, जाना और समझा जा सकता है । इस दृष्टि से मैना चन्द्रलेखा और सातवाहन से सर्वथा भिन्न है, और जीवन के एक अलग ही स्तर को सूचित करती है । यदि उपन्यास के प्रतीकात्मक रूप को छोड़ दें, तो मैना और चन्द्रलेखा के बीच यह भिन्नता, बल्कि विसदृशता अपने-आप में पर्याप्त रोचक और विशिष्टतापूर्ण है । चन्द्रलेखा और मैना सर्वथा भिन्न प्रकार की गरियाँ होकर भी अपने-अपने ढंग से अपूर्व महिमापयी हैं और अपना विशिष्ट आकर्षण बनाये रखती हैं । इसलिए उपन्यास के इस अंश में यदि उसका प्रतीकात्मक उपाख्यानमूलक रूप टूटता है, तो एक नयी सार्थकता और प्राणवत्ता उसे मैना के रूप में प्राप्त होती है । मैना जैसे घड़नले हुए जीवन की प्राणदायी वयार इस मन्त्र-तन्त्र से आवद्ध तथा माना पदार्थों के होम-पूज से अवरद्ध-अवसन्न प्रदेश में बहा लाती है । उसके व्यक्तित्व में एक प्रकार की सहजता, मधुरता और स्फूर्ति है जो उस पूरे युग के चानावरण में अपूर्व और अप्रत्याशित लगती है, जैसे अनगिनती छाया-आकृतियों के बीच बड़ी जीवन्त हो ।

मैना के इस विशिष्ट रूप का उल्लेख इसलिए आवश्यक है कि उपन्यास के इस अंश में जगता है जैसे लेखक का दृष्टिकेन्द्र (फोकस) चन्द्रलेखा से विमक्त-

कर मैना पर आ गया हो। वाग्नव में उपन्यास में दृष्टिकेन्द्र का यह परिवर्तन जिनता अप्रत्याशित है, उतना ही उसके मूल कथ्य तथा उसके रूप को तोड़ना भी। मैना का व्यक्तित्व अपने-आप में चाहे जिनता मोहक हो, पर वह समस्त रचना को केन्द्र-बिन्दुन ही करता है, क्योंकि वह चन्द्रलेखा की प्रतिभा को तोड़ देता है। मैना की तुलना में अब चन्द्रलेखा इतनी निष्प्राण और अल्प लगनी है कि उसकी कोई विशेष मार्पकता ही नहीं रह जाती। यहाँ तक कि उपन्यास में मैना और चन्द्रलेखा का जो सम्बन्ध है, मैना उसके प्रति जो भविनभाव प्रदर्शित करती है, वह भी अमंगल-गा प्रतीति होने लगता है।

यहाँ आकर अब लेखक की दृष्टि एकदम स्पष्ट हो जाती है। वह निश्चय नहीं कर सका है कि चाहता क्या है? उसकी दृष्टि का केन्द्र चन्द्रलेखा है या मैना? दोनों में से किसके घरातस पर वह अपने कथ्य को प्रस्तुत करना चाहता है? उसका कथ्य है क्या? मैना के एक बार सामने आ जाने पर चन्द्रलेखा वास्तव ही नहीं लगती, उसकी समस्त अमाधारणता कृत्रिम लगने लगती है। यह भी विश्वसनीय नहीं जान पड़ता कि मैना की तुलना में चन्द्रलेखा की अवधार्यता दिखाना ही लेखक का उद्देश्य है। क्योंकि उपन्यास का जैसा प्रारम्भ और रूपबन्ध है, प्रतीकार्थ की जैसी प्रतिष्ठा उसमें की गयी है, उसमें प्रधानता चन्द्रलेखा की ही है। वाग्नव में स्थिति के इस अन्तर्विरोध का लेखक के पास कोई समाधान नहीं। परिणति मैना के आत्मघात में होती है, जो अतिनाटकीय और आरोपित लगनी है। या इसी बात को दूसरी दृष्टि से कहें, तो उस कृत्रिम, अवास्तव लोक में जीवन का अपघात अवश्यम्भावी ही है। इस प्रकार यह विरोध जीवन और अ-जीवन के बीच, मयार्थ और अ-मयार्थ के बीच हो जाना है। जीवन में ही इच्छा और कर्म के बीच, मयार्थ के ही दो स्तरों के बीच नहीं स्थापित हो पाता। क्योंकि चन्द्रलेखा और मैना एक ही चेतना के दो स्तरों की नहीं, बल्कि अन्त में चेतन और अचेतन की प्रतीक जैसी जान पड़ती हैं। दृष्टिकेन्द्र की यह बिन्दुनि इस उपन्यास की बड़ी भारी दुर्बलता है।

प्रतीकात्मक स्तर पर उपन्यास में शामद लेखक यह कहना चाहता है कि ज्ञान, इच्छा और क्रिया का अन्त तक कोई स्थायी, निबिन्न सामग्र्य नहीं हो पाता। पहले ज्ञान अकेला है, इसलिए असमर्थ है, व्यर्थ है। अचानक इच्छाशक्ति से उसका संयोग होता है, और चेतना सिद्धि की ओर बढ़ती जान पड़ती है; पर यह संयोग क्षणिक सिद्ध होता है। जल्दी ही इच्छा भटककर पथभ्रष्ट हो जाती है, यद्यपि इस बीच वह चेतना को क्रियाशक्ति से सम्बद्ध करने में सफल हुई है। पर इच्छा के अभाव में चेतना आहत है, क्षण-विधन है। इसलिए क्रियाशक्ति बहुत सफल नहीं हो पाती। चेतना क्रियाशक्ति से

प्रभावित होकर भी इच्छाशक्ति की ही शोख में वेधन है। स्वयं क्रियाशक्ति इच्छाशक्ति के महत्त्व से आत्रोत है। अन्त में क्रिया की सार्यकता भी चुक जाती है; और चेतना को इच्छाशक्ति प्राप्त हो जाने पर भी, अधिकार में निर्वासन के अतिरिक्त कोई पथ नहीं बचता।

किन्तु दृष्टिचन्द्र के बदल जाने के कारण इस प्रतीकार्य की भी उपन्यास में कोई स्पष्ट उपलब्धि मानवीय अनुभूति के रूप में नहीं होती। कथा का प्रत्येक तत्त्व अपने स्थान से हटा हुआ, घुंघरा और अस्पष्ट जान पड़ता है, और पूरा उपन्यास अपने समग्र रूप में कोई समन्वित प्रभाव मन पर नहीं छोड़ता। 'चाण्ड चन्द्रलेख' न तो सफल रूपक या 'उपाख्यान' है, न किसी मुष के यथार्थ जीवन की मर्मदशीं आधुनिक कथा। वह विभिन्न प्रकार की संवेदन-शीलताओं का रूपहीन समग्र या प्राणहीन मिश्रण मात्र रह गया है। इसीलिए वह आधुनिक जीवन की कोई सार्थक व्याख्या या गहरी चेतना भी उत्पन्न नहीं करता।

हमारे शब्दों में इसी बात को यों कह सकते हैं कि 'चाण्ड चन्द्रलेख' में मानवीय तत्त्व की बड़ी क्षीणता है। उनमें उत्कट जीवनानुभूति का अभाव है, अपार तथ्य-समूह के ज्ञान का प्रदर्शन अधिक। वर्णन की रोचकता और रोमांचक रहस्यमयता पर इतना बल है कि मानवीय चरित्र या तो जीवन्त नहीं, केवल नाम-भर है; या प्रतीक मात्र हैं, अथवा अपूर्ण और अविकसित रह गये हैं। वे अपने-आप में, अथवा कुल मिलाकर, कोई संयोजित समन्वित प्रभाव तो छोड़ने ही नहीं।

ऊपर मैता के जीवन्त होने की बात कही गयी है। इस प्राण-तत्त्व का कुछ-कुछ स्पर्श योधा प्रधान और माटी माता में भी मिलता है, और उस हृदय तक मन को धूता भी है। पर वह भी इतना क्षीण और बाह्य है कि किसी सार्थक स्तर तक नहीं उठता। माटी माता की जीवन-कथा, उसका सहज अस्तिभाव और आत्मोन्मर्ग, एक प्रवार की करुणा से परिपूर्ण है। किन्तु उसका सारा प्रसंग इतना वृथक् और स्वतः सम्पूर्ण है कि माटी माता के जीवन को लेकर एक पूरा उपन्यास ही लिखा जा सकता था। 'चाण्ड चन्द्रलेख' के अपने विस्तार में उसका स्थान बड़ा प्रासंगिक है, रोचक और सूचनात्मक वह चाहे जितना क्यों न हो। इसलिए न तो उसकी अपनी पूरी सम्भावनाएँ विकसित हो पाती हैं, न कोई सार्थक आयाम वह मूल कथा-सूत्र में ही जोड़ता है।

मानवीय तत्त्व के रूप में चन्द्रलेखा दो भिन्न स्तरों पर अंकित है। यदि उसके परवर्ती रूप को एक व्यक्तित्व के विघटन के रूप में देखा जाय, तो वह भी सुचिन्तित और कलात्मक दृष्टि में बली-भाँति परिकल्पित नहीं जान

रहता। शास्त्र में यह अधिभूत करणी है, और उसकी एक विशेष प्रकाश की प्रतिभा हमारे मन पर अधिभूत होती है। विष्णु बाद में लगभग अष्टाग्न ही यह इतनी निश्चय पर करणी है कि उस पर क्या भी नहीं आती; उगले कोई महाभूमि तक नहीं बढ़ती। यद्यपि राजा तथा अन्य सभी इति (और इन प्रकार उनके सामर्थ्य में स्वयं लेखक) अब भी उनके उनी गुरु का स्थान करने अपना आदर प्रकट करने रहते हैं। यह अनेक-भाग में भी विविध और असाधारण लगता है। साथ ही एक और भी बात है। क्या इच्छा-गति अनेक-भाग में इतनी ही दृढता और अमरता होती है? क्या इतनी सारी मेधा-विन्यास इस प्रकार लगभग अष्टाग्न ही स्थिति और अर्थ हो सकती है? विष्णु उगले अर्थ होने का स्थापन भी यदि जीवन् और मरण हो तो बड़ा भीमा और प्रभु मानवीय ब्रह्म हो सकता है और होना चाहिए। 'बाह्य चन्द्रमेक' में यह नहीं मरी होना। प्राग्भिन्न तीव्रता के बाद धीरे-धीरे चन्द्र-मेका बुझा-भी क्षुधा-पृष्ठमणि में चली जाती है और क्या अन्य अनगिनती निर्गन्ध तथा गुरु प्रदेशों में भटकनी रहनी है।

चन्द्रमेका के विषय में लेखक की एक और ब्रह्मणा सामने आती है। मानवीय स्थिति की दृष्टि में उसका और मैना का सम्बन्ध कितने ही स्तरों पर एक ठोस गहरे अन्तर्विरोध और मध्य की सम्भावना में भरपूर है जिसमें इस उपन्यास की असाधारण गहराई और तीव्रता तथा सार्थकता प्राप्त हो सकती थी। इच्छा और क्रिया के बीच तीव्र आकर्षण और अव्यक्त विकर्षण, उनका अनिवार्य द्वन्द्व और तनाव, तो बड़ी गहरी काव्यात्मक अर्थवत्ता में युक्त है। यदि उसे मनुष्य उस युग के जीवन में पहचाना और प्रस्तुत किया जा सकता, तो पूरी रचना न केवल उस युग की एक उत्कट मानवीय स्थिति को व्यक्त करती, बल्कि वह आज के समकालीन जीवन के लिए भी आत्यधिक सार्थक और मूल्यवान् हो उठती। दिसचक्षु बात यह है कि चन्द्रमेका और मैना, दोनों के व्यक्तित्वों में इसकी पर्याप्त सम्भावनाएँ मौजूद हैं, सातवाहन के साथ जिस प्रकार से दोनों को सम्बद्ध किया गया है वह उनके गहरे अन्तर्विरोध के लिए बड़ा ही मानवीय और महत्वपूर्ण आधार प्रस्तुत करता है। पर लेखक ने उन दोनों को अपने-अपने स्थान पर आकर्षक और मोहक बनाकर छोड़ दिया है। उनके व्यक्तित्व की निहित सार्थक मानवीय सम्भावनाओं पर उसकी दृष्टि नहीं जाती। इसके बजाय वह अन्य रोमांचक और कौतूहल-वर्धक प्रसंगों में खो जाता है।

मानवीय सत्त्व की इस उपेक्षा का एक अन्य रूप है स्वयं राजा सातवाहन। प्रतीक स्तर पर वह ज्ञान अथवा चेतना का प्रतिनिधि है जो इच्छा और क्रिया-शक्ति के अभाव में अज्ञ और विमूढ़ है। पर उपन्यास के प्रारम्भ से ही वह

जैसे निगम माध्यम है, उसका अपना कोई व्यक्तिगत ही नहीं है। उसमें कोई प्रेरणा नहीं है, कोई रसि नहीं है। इनकी प्रधान शक्ति में ऐसे अभावपूर्ण, रीतिरूपहीन, निरिच्छ (निर्मल) चरित्र को रखने का क्या बलपूर्वक अभिप्राय हो सकता है ? वह माध्यम में अन्य एक केवल शोभा-भीषणता ही रहता है। चन्द्रमण की ओर उसका व्यवहार जैसा दीनतापूर्ण है, वह भी कुछ विचित्र और असम्यक्त ही लगता है। मानवार्थ को ऐसा चरित्र बनाने की प्रतीकात्मक आवश्यकता तो भी हो, मानवीय मान-प्रतिमान के स्तर पर, जीवन्त व्यक्ति के बीच माध्यम के स्तर पर, उसकी कोई मायबेना नहीं जान पड़ती। मर्यादात्मक मेलन में व्यक्तिगत का प्रतीकपूर्ण उपयोग नहीं रहती मानवीय अनुभूति और दृष्टि की मान करना है। रवीन्द्रनाथ टैगोर के 'रक्षा-बन्धी', 'मुक्तधार' या 'राजा' आदि नाटकों में पात्र पूर्णतः प्रतीकपूर्ण होने हुए भी अपनी चरम मानवीय सत्ता बनाये रखते हैं। इसी कारण वे नाटक एक में अधिक स्तर पर सक्रिय और सजीव हो पाते हैं। किन्तु चन्द्रमण मेलन में चरित्रों की मानवीय सत्ता किसी भी कारण उत्पन्न नहीं की जा सकती, एक बार बाहे उसका प्रतीकात्मक रूप भंग ही अस्पष्ट हो जाय। 'बाह्य चन्द्रमण' में पात्रों का मानवीय रूप प्रायः विचरित हो जाता रहा है। कुछ विमोचक उसमें मानवीय तरह के चित्रण में समर्थता, प्रीति, प्रीत्यता और गहराई का अभाव दिनायी जाता है।

मानवीय तरह की यह दुर्बलता सम्भवतः बुद्धिबिमान के प्रति उचित में अधिक मोह के कारण भी है। इसी से रचना किसी समग्र समग्र मानवीय अनुभूति को संश्लेष नहीं करती। जो अनुभूति उसमें है भी, उसमें कोई भीषणता नहीं है। उसमें भावाभास है, भावाभूतता नहीं। एक प्रकार की बुद्धिमत्ता, याचिकता के कारण भाराधार अत्यन्त दुर्बल और असम्यक्त लगता है। यही कारण है कि उसमें इनकी प्रसंग-विविधता और घटना-बहुलता है, और विभिन्न घटनाएँ और प्रसंग अपने-आप में ही माध्यम और मध्य बन गये हैं। वे अत्यन्त ही रोचक और प्रभावशाली अवश्य हैं, पर स्वतः-सम्पूर्ण हैं। उनकी बलपूर्वक मायबेना, मयाजन, परम्पर-अवस्था और आन्तरिक अनुमान का कोई स्थान नहीं रहा गया है। उपन्यास के अनगिनती प्रसंगों में से किसी एक पर दृष्टि डालने ही यह स्पष्ट प्रकट हो जाता है।

यह बात हमें उपन्यास के व्यवस्था और शिल्प पर से आती है। 'बाह्य चन्द्रमण' में कथा के विभिन्न अंश असम-असम स्तरों में संकलित-एकत्रित हैं और बिखरे हुए शृंगों के द्वारा कथा का उद्घाटन और विचार किया गया है। कथा की एक साथ ही प्रतीकात्मक और महज मानवीय स्तरों पर शक्तिशील बनाने का प्रयास है। इस उद्देश्य के अनुरूप ही कथामुख यह सूचित करता है

कि किन्हीं अधोरनाथ नामक साधु को कहीं कथा के अंग मिले थे जिन्हें उद्योमकेश शास्त्री के पास विचारार्थ भेजा है। समय रूप में कथा मानवा की अपने वृत्तान्त के रूप में लिखी गयी है। वह मुख्य पात्र ही नहीं, कथा वर्णनकर्ता भी है। पर कथा के भीतर भी कई वर्णनकर्ता हैं, जिनमें सचन्द्रलेखा प्रमुख है। वह सीधा वर्णन भी करती है और उसके द्वारा अन्य पुरुषों में अपने ही अनुभव का वर्णन भी दिया गया है। एक जगह उसकी निरपोधी भी सातवाहन पढ़ना है। इनके अतिरिक्त विद्याधर भट्ट, सीदी मोक्ष बोधा प्रधान, भंमस और जल्हन आदि विभिन्न स्थलों पर कथा के विभिन्न अंशों का वर्णन करते हैं। एक-दो स्थलों पर विभिन्न व्यक्तियों के वार्तालाप सुने जाने की युक्ति का भी प्रयोग किया गया है। इस प्रकार वर्णन में विविधता और रोचकता लाने के लिए कई प्रकार की युक्तियाँ, रुढ़ियाँ, रीतियाँ प्रयोग में लायी गयी हैं। उपसंहार में प० उद्योमकेश शास्त्री की टिप्पणी में एक सम्बन्धी कुछ विगोपताओं की चर्चा भी की गयी है।

“...कुछ बातें उनके (अधोरनाथ के) समाधिस्थ चित्त में प्रतिक्रिया हुई थी...ऐतिहासिक दृष्टि से कथा में असंगति नहीं है। ऐसा लगना कि किसी ने ऐतिहासिक तथ्यों को सोच-विचारकर इसमें गिरोया है...कथा रैनन्दिनी जैसी में है...कथा में ऐसे विचार मिलते हैं जो आधुनिक युग की देन हैं...कथा में सांस्कृतिक और धार्मिक तत्व हैं, पर उन्हें आधुनिक गिरोया प्राप्त व्यक्ति के मस्कार से समावृत्त होना पड़ा है...परन्तु कथा का स्वर विश्वसनीय है। अधोरनाथ के लिए भी यह असम्भव ही जान पड़ना है कि इसमें वे तथ्य और कल्पना को असंगत-अलग करके दिया है। वस्तुतः इस दृष्टि से कथा में एक जीवन्त लेखक है।”

उद्योमकेश शास्त्री की यह टिप्पणी बड़े दिम्बल्य ढंग से इस कथा की रूप और शिल्पगत समस्याओं का निर्देश करती है। मर्यादा यह है कि इस उपन्यास में हर स्तर पर अन्विति का अभाव है, चाहे उसके प्रतीकात्मक रूप को भी, चाहे मानवीय रूप को। इस उपन्यास में कलात्मक अन्विति तथ्य और कल्पना में ऐक्य द्वारा नहीं, दोनों विभिन्न स्तरों पर उनके अलग-अलग अन्वित और परस्पर-अन्वित होने से ही आ सकती थी। तथ्य और कल्पना के ऐक्य ने तो कुछ ऐसी रोचक कौतूहलपूर्ण रहस्य-कथा गढ़ जाली है, जिनमें प्रतीकात्मक अवस्था प्रत्यक्ष मानवीय, दोनों में से किसी प्रकार की सम्पूर्ण मार्पणना नहीं उत्पन्न हो सकती है।

कुछ विचारकर इस कल्पना के रूप में शिल्पगत अन्विति है। हर प्रयोग अपने-आप में सम्पूर्ण जान पड़ता है। शायद इसका एक कारण तो यह है कि यह उपन्यास सच-असच बताने विना गया है : इसका अविज्ञान 'कल्पना' मानिक-

पत्रिका में क्रमशः प्रकाशित हुआ था। यह खण्ड-खण्डकरके रचे जाने की छाप इसके पूरे रूपबन्ध पर वर्तमान है। वह समग्रता का प्रभाव उत्पन्न ही नहीं करता। इसकी चरम परिणति है इसके अन्त में। ऐसा लगता है अचानक लेखक को किसी-न-किसी प्रकार इसे समाप्त कर देना आवश्यक जान पड़ा। इसलिए लेखक एक ओर तो बड़े ही नाटकीय, बल्कि अतिनाटकीय, ढंग से लगभग अकारण ही मंता से आत्मघात करा देता है; और दूसरी ओर उतने ही रहस्यपूर्ण और रोमाञ्चकारी रूप में रानी और सातवाहन की बहुत दिनों बाद भेंट कराता है, राज्ञि के अधकार में छिपकर एक साथ भाग निकलने के लिए। यह नाटकीय अन्त आखिरी झटका पाठक को देता है और बहुत सुचिन्तित नहीं लगता, और न किसी मूलभूत उद्देश्य की सिद्धि में सहायक ही जान पड़ता है। यद्यपि यह भी ठीक है कि पूरी कथा जिस प्रकार से चलती रही है, उसे कही भी रोका जा सकता है, कही भी तोड़ा जा सकता है, क्योंकि सम्पूर्ण रूपबन्ध की अन्विति का कोई प्रश्न ही शायद लेखक के सामने नहीं है। प्रसंग-प्रधानता के आधार पर कथा-रचना में अन्विति का कोई महत्त्व सम्भवतः होता भी नहीं।

खण्ड-खण्ड में लिखी जाने का एक अन्य प्रभाव है स्थितियों, भावदशाओं तथा विचारों की पुनरावृत्ति। तुकों के साथ मुठभेड़ों में, विभिन्न अभिचारों के वर्णनों के उत्कर्ष-बिन्दु में, राजा सातवाहन की मानसिक निष्प्रियता और जड़ता के उद्घाटन में, बार-बार एक ही प्रकार की युक्तियों का प्रयोग दिखायी पड़ता है। इसी कारण सम्पूर्ण कथा के भीतर गति की बड़ी भारी विषमता है। उसमें महज आन्तरिक लय नहीं दीख पड़ती; उसकी द्रुतता और मन्दता के बीच संयोजन तथा समंजन नहीं जान पड़ता। प्रतीकात्मक स्तर पर रची जाने वाली कथा की यह अनिवार्य आवश्यकता है। इस आन्तरिक गति और लय के अभाव में कोई प्रतीकात्मक रचना, जिसका मूलरूप अपनी व्यञ्जनात्मकता के कारण काव्य-जैसा होता है, जीवन्त नहीं हो सकती। 'चारु चन्द्रलेख' की आन्तरिक गति न पूर्णतः काव्यात्मक है, न पूर्णतः इतिवृत्तात्मक। कथ्य की आन्तरिक अन्विति के अभाव में रूपबन्ध और शिल्प भी शिथिल होकर बिसर गया है।

इन प्रकार यद्यपि 'चारु चन्द्रलेख' में ऐतिहासिक परिवेश की नवीनता तथा मूल कथा-सूत्र की समस्तकारिक मौलिकता है, उसमें निहित आधुनिक सम्भावनाओं में मार्गकता, और उसकी परिकल्पना और रूप में काव्यात्मकता का आश्वासन है, फिर भी वह कलात्मक उपलब्धि के स्तर पर बड़ा बहुरा असन्तोष मन में छोड़ जाता है। कुछ ऐसा अनुभव होता है जैसे पाठक कहीं ठगा गया हो। इस दृष्टि से शैली की रहस्यमयी रोचकता यदि एक ओर पाठक को अन्त तक

पिछले अध्यायो मे जिन उपन्यासो की बिस्तार सं चर्चा हुई है उनके बारे मे साधारणतः हम इसी निष्कर्ष पर पहुँचे कि असम-असम कृतियो मे कालखण्ड के बिस्तार, विषयवस्तु के महत्त्व, दृष्टिकोण की नवीनता, अनुभूति के अपरि-
चिन क्षेत्रों से अन्वेषण, शिल्पगत विशिष्टता आदि के बावजूद कुल मिलाकर उनमें जीवन से साक्षात्कार किसी-न-किसी आयाम मे अपर्याप्त और अधूरा रह गया है; वे सार्थकता के एक स्तर तक पहुँचकर रुक जाती हैं और कलात्मक उपलब्धि की दृष्टि से, आत्यन्तिक रूप मे, विश्व-साहित्य के श्रेष्ठतम कृतिरत्न की कोटि मे उनकी गणना कठिन है। फिर भी वे उपन्यास किसी-न-किसी अर्थ मे हिन्दी के सर्जनारम्भक प्रयास को एक या एक से अधिक चरण आगे तो ले ही जाते हैं, और, चाहे सीमित अर्थ मे ही सही, महत्त्वपूर्ण कृतियाँ हैं। कई बार तो उनसे निराशा शायद इसीलिए अधिक होती है कि वे अपेक्षाएँ कहीं बड़ी उत्पन्न करते हैं।

इनके अतिरिक्त भी इस दौर के ऐसे कई उपन्यास हैं जिनमे इस साक्षात्कार की खोज किसी-न-किसी मात्रा मे मौजूद है, चाहे वे उसकी उपलब्धि मे कितने ही असफल क्यों न रहते हों। ऐसी सभी कृतियो का विश्लेषण सम्भव नहीं। इस अध्याय मे हम उनमे से केवल छह उपन्यासो पर विचार करेंगे। इनमें भी अपने-अपने ढंग की कुछ-न-कुछ विशेषता तो है, पर वे सम्भवतः एक अन्य स्तर और निम्न प्रकार से इस सर्वाेक्षण की मुख्य स्थापनाओं की ही गूँथ करते हैं।

इनमे सबसे महत्त्वपूर्ण है धर्मवीर भारती का लघु उपन्यास 'सूरज का सातवाँ घोड़ा',^१ जो अपनी शिल्पगत नवीनता और ताेयेन, उन्मुक्त हास्य और व्यंग्य तथा उनके पीछे निहित निम्न मध्यवर्गीय जीवन के खोलेपन और करुणा की अभिव्यक्ति के लिए निस्सन्देह उल्लेखनीय है। इसमे प्रस्तुत तसवीर

^१ सूरज का सातवाँ घोड़ा (१९५२)—लेखक: धर्मवीर भारती; प्रकाशक: साहित्य भवन प्रा० लि०, इलाहाबाद; पृष्ठ १२७।

इसाहावास के एक मोहम्मे के उन मावाग्नियों की ज़िन्दगी की है जो कंने छोटे-छोटे, प्रायः अदृश्य, शून्य में एक-दूसरे में जुड़े हैं, पीड़ाग्रस्त वर्तमान और अपनी चरम निष्पत्ति दोनों में। वे ऊपर में भिन्न दोनों हुए भी अन्तः एक-जैसी माहागर्हीनता, गगानुगतिवत्ता और सुविधावादिता से आक्रान्त हैं, एक प्रकार के दुःखमुष्पन्न और सषीर्ण स्वार्थपरता में उनके मर्ने निरे कल्पनाविनाम होकर रह जाते हैं। 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' की यह विषमवस्तु नयी नहीं है, पर उसकी अनुभूति में नयापन और आत्मीयता है, और उसे प्रस्तुत करने के ढंग में समन्वय और मौलिकता। छोटी-छोटी परम्परा सम्बद्ध कथाओं के सहारे एक पूरे प्रपंग का प्रस्तुतीकरण हुआ है, जिसके नायक हैं माणिक मुल्ला जो कहने को दूसरों की प्रेम-कथाएँ सुनाते हैं, पर अन्त में वे सब मिलकर स्वयं उनके ही जीवन की विडम्बना और उनके स्वावलम्बन का उजागर कर देती हैं।

उपन्यास के अन्तिम अध्याय में एक मर्ने में विभिन्न कथाएँ अचानक ही परस्पर सम्बद्ध हो जाती हैं और अगले अध्याय में माणिक कहते हैं :

"यद्यपि ज़िन्दगी के बहुत-से पहलुओं को, बहुत-सी चीज़ों के आन्तरिक सम्बन्ध को और उनके महत्त्व को, तुम मर्नों में एक ऐसे बिन्दु से लड़े होकर देखोगे जहाँ से दूसरे नहीं देख पाएँगे।"

'सूरज का सातवाँ घोड़ा' में इस आन्तरिक सम्बन्ध को पहचानने का प्रयास है। माणिक मुल्ला कहते हैं :

"देखो, ये कहानियाँ वास्तव में प्रेम नहीं बरन् उस ज़िन्दगी का चित्रण करती हैं जिसे आज का निम्न मध्यवर्ग जी रहा है। उसमें प्रेम से कहीं ज्यादा महत्त्वपूर्ण हो गया है आज का आर्थिक सघर्ष, नैतिक विभ्रूलतता, और इसी-लिए इतना अनाचार, निराशा, कटुता और अंधेरा मध्यवर्ग पर छा गया है। पर कोई-न-कोई ऐसी चीज़ है जिसने हमें हमेशा अंधेरा चीरकर आगे बढ़ने, समाज-व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुनः स्थापित करने की ताकत और प्रेरणा दी है। चाहे उसे आत्मा कह लो चाहे कुछ और। और विश्वास, साहस, सत्य के प्रति निष्ठा, उस प्रकाशवादी आत्मा को उसी तरह आगे ले चलते हैं जैसे सात घोड़े मूर्त को आगे बढ़ा ले चलते हैं।"

माणिक मुल्ला यह भी बताते हैं कि "यद्यपि याकी छह पोड़े दुर्बल, रक्तहीन और विकलांग हैं पर सातवाँ घोड़ा (यों भविष्य का घोड़ा है) तेजस्वी और शौर्यवान है और हमें अपना ध्यान और अपनी आस्था उसी पर रखनी चाहिए।"

कठिनाई यह है कि उपन्यास में आशा और आस्था का यह आरोप 'निष्कर्षवादी' अधिक है, कथा में प्रस्तुत मानवीय स्थिति में सहज निगूत नहीं। उपन्यास का नाम 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' होने पर भी, सारा ज़िफ़

वाकी छह दुम-कटे, पैर उसड़े, घायल खुरवाले, सूसकर ठठरी हुए थोड़ों का है। वास्तव में भारती के कलाकार व्यक्तित्व में कहीं कोई अन्तर्विरोध है जो सारे चमत्कार और तीमेपन के बावजूद प्रभाव की एकाग्रता को तोड़ता है। यह अन्तर्विरोध शायद माणिक मुल्ला के व्यक्तित्व में ही है। जमुना और लीला की कथाओं में माणिक के व्यक्तित्व में एक प्रकार की तटस्थता रहती है, जैसे वह स्वयं उन परिस्थितियों में अवश-लाचार चिरा हो, उसका अपना कोई निर्णय उनकी अनिवार्य परिणति को बदलने में असमर्थ हो। पर सती के प्रसंग में माणिक की अपनी कायरता, स्वार्थपरता और क्षुब्धता सामने आ जाती है। पहले दो प्रसंगों में व्यञ्जित उसके व्यक्तित्व की निस्संग तेजोमयता सर्वथा नष्ट-भ्रष्ट हो जाती है, और अन्ततः उसमें तथा तन्ना, महेसर दत्ताल या चमन ठाकुर में कोई मूलभूत अन्तर नहीं बचता। इस कारण प्रभाव की एकाग्रता और तीव्रता दोनों ही खण्डित हो जाती हैं।

इसके अतिरिक्त विभिन्न कथाओं की मानवीय स्थितियों में भी बहुत-कुछ एकरसता या पुनरावृत्ति है। माणिक-जमुना, माणिक-लीला, माणिक-सती—तीनों कथाएँ प्रायः एक-सी हैं। थोड़ी-बहुत विविधता अन्य पुरुष पात्रों के व्यक्तित्वों के कारण—रामधन, तन्ना, महेसर दत्ताल या चमन ठाकुर के कारण—आती है, पर वह पर्याप्त नहीं जान पड़ती।

पूरे उपन्यास में विशिष्ट व्यक्तित्व सती का है। “उसमें जो कुछ था वह माणिक मुल्ला को आकाश के सपनों में विहार करने की प्रेरणा नहीं देता था, न उन्हें विहृतियों की अंधेरी खाइयों में गिराता था। वह उन्हें धरती पर सहज मानवीय भावना से जीने की प्रेरणा देता था।” असल में यह व्यक्तित्व ही इस कृति की सबसे बड़ी उपलब्धि है जो उसे धार्मिक भी बनाती है। किन्तु कुल मिलाकर यह सीमित बिन्दगी की कहानी है जो दूर तक नहीं ले जाती।

‘सूरज का सातवां थोड़ा’ का पहला प्रभाव उसके शिल्प की चमक के कारण बड़ा प्रबल होता है। पुराने उपाख्यानो या लोक-कथाओं की भाँति इसमें कथाचक्र की पद्धति का प्रयोग किया गया है, जिसमें हर रोज़ एक में से एक कथा निकलती चली आती है, और अन्त में सभी कथाएँ मिलकर एक सम्पूर्णता को व्यञ्जित करती हैं। निस्सन्देह इस शिल्पविधि का बड़ा दिलचस्प प्रयोग उपन्यास में हुआ है, और एक बार तो वह एकदम अभिमूर्त कर लेता है। पर कुल मिलाकर भारती शैली और शिल्प के प्रति आवश्यक से अधिक सचेष्ट दिखायी पड़ते हैं। फलस्वरूप ‘शिल्प’ ऊपर तैर आता है, और अत्यधिक मुखर तथा अनुपात से अधिक प्रतीत होता है। सारे उपन्यास में सन् १९५० के आस-पास के साहित्यिक विवादों के इतने सन्नेत हैं, और उनके सन्दर्भ में इतनी

के अहसास में उसके प्राण भर उठते हैं। अन्त में अपनी पत्नी के मुख को देखते-देखते उसे लगता है—“वह केवल अपनी ही भावना, अपने ही स्वार्थ, अपने ही पक्ष की बात सोचता है। उसके पास जो है, उसे ठुकराकर जो नहीं है, जो नहीं मिल सकता, उसके पीछे परेशान है।” और अब उसके हृदय में म्लानि-मिश्रित करुणा का एक ज्वार उमड़ जाता है। अपनी मुहागरात के दिन चेतन को लगा था : “चन्दा के यहाँ नाज था न नखरा, न बालाकी न चतुराई, न हट न जिद। गहरी विशाल झील-सी वह अविगहीन थी जिसके किनारे चाहे सेढो, पानी पियो, या उतरकर गोता लगा लो। झील तेज नदी की तरह उड़ाकर नहीं पटकेगी, सहज भाव से सब-कुछ ले लेगी” और सुखानुभूति से चेतन का अणु-अणु पुत्तकित हो गया था। आज भी जब चन्दा आँखें खोल देती है, तो उससे बात करने के बाद चेतन को लगता है—“गर्मी और तपिश से जला-झुलसा, धका-हारा वह उसी विशाल झील के किनारे आ गया है—उसके ठहरे निचरे निर्मल जल के किनारे ही उसकी नियति है, वह थोड़े-थोड़े दूर भागता है, उसे कहीं प्राण नहीं मिलेगा, कहीं शान्ति नहीं मिलेगी।”

जाहिर है इस अनुपम अद्वितीय चरम भावोपलब्धि के लिए जरूरी है कि चेतन बहुत बेचैन भटके, धके-हारे, इसलिए दिनभर वह बेतहाशा घूमी करता है। ‘शहर में घूमता आईना’ इस चरम उपलब्धि के क्षण तक पहुँचने के लिए उसके दिनभर दर-दर मारे फिरने की कहानी है। ४७४ पृष्ठों के उपन्यास में केवल प्रारम्भिक तेरह और अन्तिम ग्यारह पृष्ठों को छोड़कर बाकी में चेतन के इसी बेचैनी में भटकने की दास्तान है।

पुस्तक के आवरण पृष्ठ के भीतरी हिस्से पर छपा है : “और सहसा हम पाते हैं कि अरे, यह कहानी तो चेतन की नहीं, उसकी पत्नी चन्दा की है—उस झोली-भासी, निरीह, उदार, बेकिनार झील-सी शान्त चन्दा की—खेक का कमास यह है कि इस महत्वपूर्ण चित्र के लिए उसने अपने ब्रुश के कुछ स्ट्रोक्स ही सफ़र किये हैं, लेकिन यह चित्र सभी चित्रों को पीछे हटाकर हमारे दिलो-दिमाग पर छा जाता है।” लगता है यह वाक्य शायद इसी सफाई के लिए लिखा गया है कि इस उपन्यास में दो असंग-अलग प्रायः असम्बद्ध टुकड़े हैं—एक चेतन और उसकी पत्नी चन्दा में सम्बन्धित और दूसरा चेतन के भटकने के बहाने जलन्धर के निम्न-मध्यवर्गीय जीवन के बंगुमार सम्बन्धों-विबरणों का। और दोनों के बीच अनुपात इतना असन्तुलित है कि किसी-न-किसी प्रकार से ‘ब्रुश के स्ट्रोक्स’ और ‘कमास’ का दावा किये बिना उनके जोड़ को छिपाया नहीं जा सकता और न इस असन्तुलन को गले ही उतारा जा सकता है। दोनों में कोई मूलभूत आन्तरिक

टीका-टिप्पणी तथा बहुम-मुवाहिदा है, कि उपन्यास के आकार को देखते हुए वह आवश्यकता से अधिक प्रतीत होता है। साथ ही पूरे दृष्टिकोण में एक प्रकार की किशोर-मुलभना है—जो व्यंग्य और हास्य के बावजूद भाषा के रंगीन रोमैटिक चुनाव में भी परिलक्षित होनी है—जो उपन्यास को स्थायी बयस्क स्तर तक नहीं उठने देती, आकर्षक रोचकता के इर्द-गिर्द ही भटकाने रखती है। फिर भी १९५२ में 'सूरज का सातवां घोड़ा' का प्रकाशन हिन्दी उपन्यास साहित्य में एक नयी दिशा का, ताज़ा खुली हवा के झोंके का, सूचक था और इसका यह महत्त्व निस्सन्देह बना रहेगा।

१९६३ में प्रकाशित (और १९५७ से प्रारम्भ होकर १९६१ में समाप्त) उपेन्द्रनाथ अश्व का 'शहर में घूमता आईना'^१ भी निम्न मध्यवर्ग के जीवन से ही सम्बन्धित है और स्वाधीनता से पहले जालन्धर के बारह घंटों के दिनचर्या जीवन की कहानी प्रस्तुत करता है।

चेतन लाहौर में एक दैनिक में सहायक संपादक है। वह अपनी सुन्दरी साली नीला के प्रति बहुत आकृष्ट है और एक बार समुराल मे बीमार होने पर अपनी तीमारदारी के लिए उपस्थित नीला को चूम लेता है। इससे उसके मन में पश्चात्ताप होता है। वह अपने-आप को क्षमा नहीं कर पाता और उसके पिता से सारी घटना कहकर जल्दी से उसका विवाह रंगून-निवासी किसी अथेड़ व्यक्ति से करवा देता है। नीला के विवाह के अगले दिन वह अपने जन्मस्थान जालन्धर आता है, पर अब वह इस कारण ग्लानि और पश्चात्ताप से पीड़ित है कि उसके कारण ही शायद नीला का जीवन बर्बाद हो गया। इसलिए वह अपनी पत्नी चन्दा के साथ भी सहज और स्वाभाविक नहीं हो पाता, और इस बेचैनी में सवेरे ही घर से निकल पड़ता है (और बहुत संक्षेप में पिछली पृष्ठभूमि देकर यही से उपन्यास प्रारम्भ होता है) और दिन-भर शहर के विभिन्न मोहल्लों, सड़कों, गलियों में भटकता है, अपने पुराने परिचितों, मित्रों और नाते-रिश्तेदारों से मिलता है, तरह-तरह के नौरस और उत्तेजक कार्यों में भाग लेता है, अपने पुराने जीवन को याद करता है, आदि। पर उसकी बेचैनी नहीं जाती। सवेरे जब वह घर से निकला था तब उसकी पत्नी सोयी थी; अब बहुत रात भये अब वह सोटता है, तब भी वह सोयी है। वह उसके पास सेट जाता है, और दिनभर के अपने बेचैन भटकने पर विचार करता है। तरह-तरह के चरम शाश्वत सत्य और दार्शनिक विचार उसके मन में आते हैं। कई बार उसके मन की 'घुटन जैसे हवा' होनी है, हलकेपन

^१ शहर में घूमता आईना (१९६३)—लेखक: उपेन्द्रनाथ अश्व; प्रकाशक: नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद; पृष्ठ ४७४।

के अहसास में उसके प्राण भर उठते हैं। अन्त में अपनी पत्नी के मुख को देखते-देखते उसे लगता है - "वह केवल अपनी ही भावना, अपने ही स्वार्थ, अपने ही पक्ष की बात सोचता है। उसके पास जो है, उसे ठुकराकर जो नहीं है, जो नहीं मिल सकता, उसके पीछे परेशान है।" और अब उसके हृदय में ग्लानि-मिश्रित करुणा का एक ज्वार उमड़ आता है। अपनी सुहागरात के दिन चेतन को लगा था - "चन्दा के यहाँ नाज़ था न नखरा, न चात्ताकी न चतुराई, न हठ न ज़िद। गहरी विशाल झील-सी वह आबेगहीन थी जिसके किनारे चाहे लेटो, पानी पियो, या उतरकर गोता लगा लो। झील तेज नदी की तरह उड़ाकर नहीं पटवेगी, सहज भाव से सब-कुछ ले लेंगी "और मुखानुभूति से चेतन का अणु-अणु पुलकित हो गया था।" आज भी जब चन्दा आँखें खोल देती है, तो उससे बात करने के बाद चेतन को लगता है - "गर्मी और तपिश से जला-शुलसा, चका-हारा वह उसी विशाल झील के किनारे आ गया है—उसके ठहरे नियरे निर्मल जल के किनारे ही उसकी नियति है, वह क्यों उससे दूर भागता है, उसे कहीं प्राण नहीं मिलेगा, कहीं शान्ति नहीं मिलेगी।"

जाहिर है इस अनुपम अद्वितीय चरम भावोपसन्धि के लिए जरूरी है कि चेतन बहुत धैर्य भटके, धके-हारे, इसलिए दिनभर वह बेतहाशा गद्दी करता है। 'शहर में धूमता आईना' इस चरम उपसन्धि के क्षण तक पहुँचने के लिए उसके दिनभर दर-दर मारे फिरने की कहानी है। ४७४ पृष्ठों के उपन्यास में केवल प्रारम्भिक तेरह और अन्तिम ग्यारह पृष्ठों को छोड़कर बाकी में चेतन के इसी धैर्य में भटकने की दास्तान है।

पुस्तक के आवरण पृष्ठ के भीतरी हिस्से पर छपा है: "और सहसा हम पाते हैं कि अरे, यह कहानी तो चेतन की नहीं, उसकी पत्नी चन्दा की है—उस मोली-भासी, निरीह, उदार, बेकिनार झील-सी शान्त चन्दा की—लेखक का कमाल यह है कि इस महत्वपूर्ण चित्र के लिए उसने अपने बुग के कुछ स्टोक्स ही सर्फ किये हैं, लेकिन यह चित्र सभी चित्रों को पीछे हटाकर हमारे दिलों-दिमाग पर छा जाता है।" सचता है यह वाक्य शायद इसी सफाई के लिए लिखा गया है कि इस उपन्यास में दो अलग-अलग प्रायः असम्बद्ध टुकड़े हैं—एक चेतन और उसकी पत्नी चन्दा से सम्बन्धित और दूसरा चेतन के भटकने के बहाने जालन्धर के निम्न-मध्यवर्गीय जीवन के बेगुमार सम्बन्धों-बिबरणों का। और दोनों के बीच अनुपात इतना असन्तुलित है कि किसी-न-किसी प्रकार से 'बुग के स्टोक्स' और 'कमाल' का दावा किये बिना उनके जोड़ को छिपाया नहीं जा सकता और न इस असन्तुलन को यथे ही उतारा जा सकता है। दोनों में कोई मूलभूत आन्तरिक

या कलात्मक सम्बन्ध है ही नहीं। पन्द्रहवाँ अंग केवल इतना साधारण जान पड़ता है कि एकदम जिन्दगी के सबसे विचरणा की शृंगारा का अन्त आभासनापूर्ण प्रथम में दिया जा सके। वह एक प्रकार का जान-भूमकर रक्त गया पत्रमिन्दु या 'क्यादमैर' है जिसका पूर्ववर्ती कारण-व्यापार में बड़ा दू का ही सम्बन्ध दिखायी पड़ता है। इस प्रकार पूर्ण रचना में कोई कलात्मक अभिव्यक्ति के बजाय एक प्रकार की शिथिलता गुस्से की प्रगणना है, जो अपनी अनुश्रुति में सम्भव व्यावसायिक जान पड़ती है।

इसलिए यदि उपन्यास की उपलब्धि के साथ तनिक भी ध्याय करना हो तो इन दो मूर्तों के सम्बन्ध की कमजोरी को छोड़कर उनकी अपनी असंग-असंग साधकता और कलात्मक समिति पर विचार करना ही अधिक उपयुक्त होगा।

पहले पन्द्रह और नीमा के प्रथम को मीत्रिए। आवश्यक होना है कि अपने समग्र रूप में ऐसा निरापन्न ही भावुकतापूर्ण और विमोचनमूलक भावमूलक अर्थ में इस उपन्यास में क्यों जोड़ा। वह स्वयं अर्थ की तथा अन्य मैकडो कहानियों की स्थिति की पुनरावृत्ति मात्र है। नायक का पत्नी की बहुत से प्यार, उसकी भूसारी जगह शादी, नायक की विरह-पीड़ा और अन्त में पत्नी से ही समझौता। इसमें न तो कुछ नया या अभूतपूर्व ही है और न कोई गहरी या सार्थक भावानुभूति ही। जिस चरम उपलब्धि के लिए मैकडो ने एक पूरे अध्याय भर धरनी-आसमान का दर्शन छाँटा है, वह भी अपने-आप में न केवल नितान्त साधारण है, बल्कि असम्भव ही धुँद और सतही है, और हिन्दी फिल्म देलने और फिल्मी संगीत सुननेवाले किशोर-किशोरियों के सिवाय किसी के लिए उसकी कोई कलात्मक सार्थकता नहीं।

वास्तव में पूरे उपन्यास का कुछ भी महत्व यदि है तो वह उसके दूसरे अंग के कारण, जिसमें लेखक ने बड़ी सूक्ष्मता और विशदता के साथ एक कस्बे की निम्न-मध्यवर्गीय जिन्दगी के बहुत सारे रेखाचित्र प्रस्तुत किये हैं। इनमें मध्यवर्गीय समाज के बहुत-से स्तर, बहुत-से रूप और उनके प्रतिनिधि, बहुत-से व्यक्ति प्रस्तुत हो सके हैं, और सगता है जैसे पूरे कस्बे की जिन्दगी मूर्त हो उठी हो। विशेषकर इस जिन्दगी का जैसे युगो से चला आता ठहराव, पिछड़ापन, उसकी संकीर्णता, क्षुद्रता, स्वाधंपरता—सब-कुछ बड़े विस्तार से ध्यौरे के साथ रखा गया है। लेखक ने इस ठहरे हुए जीवन की घुटन, कुष्ठा और असंतुष्टि मानसिकता को पूरी तरह व्यंजित किया है और उसके सामाजिक-आर्थिक कारणों का भी निर्देश किया है : "इस अभावग्रस्त मुहल्ले में जहाँ अगिशा, असंस्कृति, भूख और प्यास का राज्य था; जहाँ कई घरों में उमर-भर के भूले-प्यासे कुँवारे पड़े थे, अनाचारी, जुआरी, धूम्रपानकारी और पागल न हों तो

और क्या हो ?" निराम्भेद अर्थ में बड़े परिश्रम में इस समाज के इस प्रकार के परिण की मूर्ति उभरेगी है और उसे सामाजिक बनाने का प्रयास किया है। अविचर के पास अविचर (टाइड) है किन्तु मेरे व न इनके विचार में उनके कुछेक बातों का विवरण दिया है कि उनमें एक निजी जीवन भी आ गया है। गार्दिना, हरीम दीनानाथ जगना, हनर शादीगम भगिनाम आदि कई व्यक्तियों में अपनी निजी विनयागी भी है यद्यपि वे सब प्रविष्टता के बोध में हैं ?। कुछेक पास 'बेगीबेचर' के इस व ? जैसे महात्मा शादीगम या मेरु आम्बरी मन योगी आदि। बहा देव व्याक आदि पुरुषों तथा मनीषाल और पनमूगम में कुछ रोचक-उत्तेजक असाधारणता की गताम है। वृत्त विनयाकार व्यक्तित्व में इन पात्रों में पर्याप्त भिन्नता है।

किन्तु समुदाय रूप में वे सब एक-जैसे ही हैं। जिन्दगी के साथ और बेतन के साथ उनका मूल भावात्मक सम्बन्ध प्रायः एक-सा है। उनकी अपनी मार्गदर्शना भी एक-सी ही है। वे मारे-के-मारे समनवीय ? बिगी में बड़ी कोई ऊर्ध्वता या गहनता का आवास नहीं। इसीलिए उनमें सम्बन्धित प्रसंग भी एक ही धरातल पर, मूल भावबन्धु में किसी उच्चार या उदाह के बिना, सामने आते और निकलते चले जाते हैं। वे किसी चरम परिस्थिति या चरमबिन्दु की ओर नहीं ले जाते। यही नहीं, उनमें बिगी में भी कोई अनिवार्यता नहीं है। उनमें में कोई भी एक, या एक से अधिक बाड़े जितने, पात्र, या उनमें सम्बन्धित घटनाक्रम, या उनके अंश, बाटे या लोटे जा सकने हैं। इसमें बचावस्तु के—यदि कोई बचावस्तु है तो—प्रभाव में, उसकी गति में, उसकी आत्मिक सगति-विगंगति में कोई अलगा नहीं आयेगा। और बेतन की अलगा उपस्थिति में तो एक भी प्रसंग अनिवार्यता जुटा नहीं, बल्कि मूलतः उसके लिये अप्रामाणिक है। सम्भवतः बिगी कलाकृति के लिए हममें अधिक घातक कोई बात नहीं बड़ी जा सकती कि उसका कोई भी अंश बिना उसे क्षति पहुँचाये निकाला जा सकता है।

इसका एक अन्य कारण यह भी है कि बेतन के साथ उनका सम्बन्ध बड़ा मजबूत और दीप्त है। वे अधिक-से-अधिक उसके अतीत को स्पष्ट करते हैं, उसके आज के स्फुटित्व में कोई आवास नहीं जोड़ते। इसीलिए उनके प्रति मेरे व के बेतन की जो प्रतिक्रिया दिखायी है, वह भी भावात्मक और गहरी न होकर सतही और भावुकतापूर्ण हो गयी है।

वास्तव में वे मारे विवरण मिलकर कलाकृति बनते ही नहीं, अधिक-से-अधिक वे एक या अधिक कलाकृति का कच्चा मात हो सकते हैं। बहुत-सी कहानियों या उपन्यासों की सामग्री उनमें बिखरी पड़ी है (और कोई आश्चर्य न होगा यदि कभी अक्षर स्वयं उस सामग्री का अन्य रचनाओं में अधिक महत्त्व उपयोग करें)। वे अलग-अलग अपने-आप में रोचक भी हैं। पर कुछ

मिलाकर उनकी कोई अविभाज्य स्वतन्त्र सम्पूर्ण मत्ता नहीं बनती। उनमें कोई सर्जनारमक अन्विति नहीं है। समग्र रूप में अपनी घोर भावात्मक पुनरावृत्ति के कारण वे बेहद भीरस, शुष्क और उबा देने वाले हैं—समाजशास्त्री के यथार्थ के प्रतिवेदन—जैसे, किसी नगर के गल्लेटियर के अंश-जैसे। उनका यथार्थ कलात्मक यथार्थ नहीं, सामाजिक अवलोकनकर्ता का यथार्थ है।

यह आकस्मिक नहीं कि अशक ने अपने इस उपन्यास का नाम 'शहर में घूमता आईना' रखा है। पर आईना का प्रतिबिम्ब कला नहीं होता, अधिक-से-अधिक वह अखबार का पृष्ठ हो सकता है। कला यथार्थ की दर्पण में पड़ने वाली यथावत अनुकृति या प्रतिच्छाया नहीं। वह यथार्थ के किन्हीं सार्थक अंशों के एक सर्वथा नवीन, मौलिक सर्जनारमक रूपान्तर का नाम है। दर्पणों की भांया में ही कहें तो, कला यथार्थ का विशेष प्रकार के 'संत' द्वारा आकलित चित्र हो सकती है—और वह संस है रचनाकार का जीवन्त व्यक्तित्व। अशक ने इस उपन्यास में बड़ी बफादारी से यथावत प्रतिबिम्ब प्रस्तुत करने का प्रयास किया है और नितान्त कौशल या निपुणता के स्तर पर वह प्रशंसनीय भी है। पर सर्जनारमक दृष्टि, प्रक्रिया, संयोजन तथा अन्विति के अभाव में वह प्रतिबिम्ब कलात्मक नहीं बन पाता। अपनी भूमिका में अशक ने लिखा है : "लेकिन क्या हम द्वेष, अकिंचन, मिडियाकर, निम्न-मध्यवर्गीय जीवन के चित्रण के लिए इतना जोशिम उठाना ठीक था ? हो सकता है मेरे आलोचक इसे पढ़कर व्यंग्य और विद्रूप से मुमकराते हुए यह प्रश्न करें : "कोई भी समाचार आलोचक इस ध्यान से निराश न होगा कि इसमें चित्रण "द्वेष, अकिंचन, मिडियाकर निम्न-मध्यवर्गीय जीवन" का है; निम्न-मध्यवर्ग समाज के किसी भी अन्य वर्ग के समान ही श्रेष्ठ-से-श्रेष्ठ कलाकृति की विषयवस्तु बन सकता है। निराशा इस कारण होती है कि चित्रण इतना 'अकिंचन और मिडियाकर' है।

वास्तव में इस उपन्यास में कोई रंग ही नहीं है। पता नहीं क्यों इसे उपन्यास कहा जाय ? यों तो कोई चाहे तो इसे कविता भी क्यों नहीं कह सकता है ? मुख्य ध्यान यह है कि इसमें शुरू से अन्त तक किसी कथारमक-सर्जनारमक वृद्धि और विभाग का, सम्पूर्णता और जीवन्तता का अभाव है। इसलिए, नाम कोई भी दीजिए, इसे सर्जनारमक कृति कहना कठिन है। इसका गिला भी इसीलिए उठा में आरोपित है, जान-बूझकर बहुत-से रेखाचित्रनुमा 'नोट्स' को उपन्यास कहकर प्रकाशित करने की अनुराई मान है। यह गिला इसी अर्थ में सही है कि ऐसे कोई समय जेगक जान-बूझकर न मिलना चाहेगा। यह उन्मेषनीय है कि 'शहर में घूमता आईना' में आकार में एक ओपार्ड होने पर भी धर्मवीर जायसी का 'मूरख का मानवी घोरा' अपनी समस्त सीमाओं के साथ एक नगर के निम्न-मध्यवर्गीय जीवन की विह्वलता, कथना और शृंगार

को कही अधिक मार्मिकता और तीव्रता के साथ प्रस्तुत करता है, क्योंकि मूलतः वह एक कलात्मक मानवीय वस्तु है, 'शहर में घूमता आईना' की भाँति समाजशास्त्रीय दंग का विवरण नहीं।

मोहन राकेश के पहले उपन्यास 'अंधेरे बन्द कमरे'^१ में जीवन के अन्धकार और गुच्छा को एक अन्य ही स्तर पर, भिन्न रूप में, प्रस्तुत करने का प्रयास है। इसमें दिल्ली के जीवन की धृष्टभूमि में, पत्रकार मधुसूदन के माध्यम से, नीलिमा नामक स्त्री की कहानी है। नीलिमा विवाहित है, उसका पति हरबंस पहले अध्यापक था, फिर किसी सरकारी विभाग में अफसर हो जाता है। आजकल के बहुत-से पतियों की भाँति, प्रारम्भ में वही नीलिमा को नृत्य सीखने और कलात्मक अभिव्यक्ति के लिए प्रेरित करता है। नीलिमा को पहले अधिक रुचि नहीं होती, पर जब वह अन्त में मजबूत उस कार्य में रस लेने लगती है, और अपने लिये एक अलग 'कैरियर' की, निजी जीवन की, चाह करने लगती है, और इस प्रकार उसके स्वतन्त्र व्यक्तित्व का विकास होता है, तो हरबंस खिन्न हो जाता है, उसके और नीलिमा के दृष्टिकोण भिन्न हो जाते हैं, दोनों के मूल्यों में सघर्ष होने लगता है। इस कथा का वर्णनकर्ता पत्रकार मधुसूदन है, और इस कारण प्रसंगवश उसके जीवन तथा व्यक्तित्व की उलझनें भी उपन्यास में अभिव्यक्ति पाती हैं।

वास्तव में इस उपन्यास में दो अलग-अलग विषयवस्तुओं की जोड़ने और एक साथ रखने का प्रयास है : पत्रकार मधुसूदन की निजी आत्मोपलब्धि का संघर्ष और कलाकार बनने का स्वप्न देखने वाली एक स्त्री और उसके पति के बीच कशमकश। और इन दोनों मूवों का जोड़ ठीक नहीं बँटा है, वह न केवल अलग दिशाएँ पड़ता है और उनसे पूरे उपन्यास की अन्विष्टि नष्ट हुई है, बल्कि उसने उपन्यास के सबसे प्रमुख और महत्वपूर्ण मूव—नीलिमा और हरबंस के बीच द्वन्द्व—की तीव्रता को भी हलका कर दिया है।

बार सप्ताहों में विभाजित इस उपन्यास की दो पंक्तियाँ हैं। मधुसूदन नौ साल बाद फिर से दिल्ली आता है तो अचानक बर्नाट प्लेस में उसकी हरबंस से भेंट हो जाती है, और वह उससे कॉफी-हाउस चलने का आग्रह करता है। कुछ टालमटोल के बाद मधुसूदन उसके साथ चला जाता है, पर "जनपथ के चारिडोर में उसके साथ चलते हुए" मधुसूदन को नौ वर्ष पहले का अपना दिल्ली का जीवन, हरबंस से परिचय और उसमें सम्बन्धित घटनाओं की याद आ जाती है। इसके बाद उपन्यास के पहले खण्ड का बाकी हिस्सा उन्हीं प्रयोगों

^१ अंधेरे बन्द कमरे (१९६१)—संस्करण : मोहन राकेश; प्रकाशक : राक-
बमल प्रकाशन प्रा० लि०, दिल्ली; पृ० १३६।

को लेकर है। यह एक प्रकार से उपन्यास की पहली गति है। दूसरी गति में बाकी तीन खण्ड नी माल बाद मधुसूदन की हरबंस से भेंट से लेकर उपन्यास के अन्त तक फैले हैं। इस भाँति एक प्रकार के घुमाव में दोनों गतियों को जोड़ा गया है।

पहली गति में मधुसूदन की अपनी पृष्ठभूमि संक्षेप में दी हुई है। वह जहाँ रहता है, उसके कुछेक यथार्थपरक रोचक चित्र हैं, जिस पत्रिका में वह काम करता है उसकी हलकी-सी जाँची है। साथ ही उसमें यह भी संकेत है कि मधुसूदन हरबंस की साली शुक्ला की ओर आकर्षित है। इस पूरे खण्ड में कहीं भी मधुसूदन अपने इस आकर्षण के बारे में कुछ नहीं करता; उसकी शुक्ला से कभी कोई बातचीत नहीं होनी और उसमें कभी किसी प्रकार की तीव्रता नहीं दिखायी पड़ती। एक प्रकार के किशोरमुख्य रोमैंटिक आकर्षण के स्तर पर ही मधुसूदन का भाव १७५ पृष्ठ के इस खण्ड के अन्त के पहले तक टिका रहता है, और यह खण्ड अधिकांशतः नीतिमा और हरबंस के सम्बन्धों को ही प्रमुख रूप में प्रस्तुत करता है। इस खण्ड के केवल अन्तिम अंग में हरबंस के इंग्लैंड चले जाने के बाद, नीतिमा से प्राप्त सुरजीत और शुक्ला की बड़ी हुई घनिष्ठता की सूचना से, मधुसूदन उत्तेजित होना दिखाया जाता है। अब भी वह कुछ करता नहीं, बस परेमान होकर दिल्ली छोड़कर चला जाता है। स्पष्ट ही मधुसूदन का यह सारा भावावेश निष्क्रिय प्रकार का है, और यह निष्क्रियता भी किसी प्रकार से स्थितियों, घटनाओं और भावों के तीव्र सघान द्वारा स्थापित नहीं, विगुट अकर्मण्यता द्वारा स्थापित है। फलस्वरूप इस खण्ड में मधुसूदन के भावव्यक्तता का कोई सक्रिय कलात्मक प्रभाव नहीं पड़ता।

दूसरी गति के तीन खण्डों में भी यह निष्क्रियता प्रायः ऐसी ही बनी रहती है। उनमें भी प्रधानता नीतिमा-हरबंस-सम्बन्धों की ही है। मधुसूदन केवल दो सम्बन्ध-सम्बन्ध प्रयोगों में दिल्ली के जीवन की बड़ी स्वन सम्पूर्ण शक्तियाँ प्रस्तुत करने का साधन बनता है—एक क्रमवर्धन में इबादन खमी की रूखी और आग-पान के अत्यधिक निम्नवर्गीय जीवन का चित्र और दूसरा पत्रकारों, मेम्बरों और कलाकारों के अच्छे क्रांति-ज्ञातृता का। ये दोनों प्रयोग बहुत ही सख्त और विचारपूर्ण हैं, और उनका कोई भी महान् कलात्मक सम्बन्ध न तो मधुसूदन के आन्तरिक सच में है और न हरबंस-नीतिमा-पत्रकारों में। अपने-आप में वे निम्नवर्गीय रोचक हैं, और जानकारी देने वाले भी, पर उपन्यास की कलात्मक समझना की दृष्टि से वे अनिश्चित और बाधक ही हैं।

मधुसूदन की अपनी हिन्दी में कुछ गति का प्रारम्भ और उनका अन्त अन्त में सुखा-यम में शुरू होता है, और वह सच भी होता है। बीच में

ठकुराइन का अपनी लड़की के साथ उसके घर पर आ जाना इस सघर्ष की एक और पतं उत्पन्न करता है। इस प्रकार सगमय उपन्यास के अन्त में मधुसूदन के निजी जीवन की निष्क्रियता कुछ टूटती है, और उसमें कुछ मंत्रनात्मक गति उत्पन्न होती है। पर सुपमा-प्रसंग का अन्त वडा ही धान्त्रिक और आरोपित है। पता चलता है कि सुपमा किसी विदेशी दूतावास में सम्बद्ध है, और सम्भवतः किसी-न-किसी प्रकार के गुप्तचरीय कार्य में सलमन है। इसलिए मधुसूदन अपने नैतिक जोश और वर्तव्य-बोध से प्रेरित होकर सुपमा में मिमने का विचार त्याग देता है, और कस्मावपुरा की ओर ठकुराइन की अनाथ लड़की निम्मा को प्रेमोपहार देने के लिए टैंकरी में चन पड़ता है। "मैंने एक लम्बी रात ली और मन में कुछ हलका महसूस करना हुआ मीट पर घोडा और नीचे को निमक गया।" इस प्रसंग की यह परिणति स्पष्ट ही बड़ी किम्मी और अनावश्यक रूप में नाटकीय है, विशेषकर इसलिए भी कि इसमें भाव-संघात की ऐसी सम्भावनाएँ थी जो उपन्यास को भक्ति प्रदान करती। पर लेखक ने उन्हें बिगड़ जाने दिया है। इस प्रकार कुल मिलाकर मधुसूदन का अपना व्यक्तिगत अथवा उसमें सम्बन्धित घटनाएँ, स्थितियाँ उपन्यास को कोई स्तर या मार्थकता नहीं प्रदान करती, बल्कि पूरी कृति को साधारणता और नीरसता की ओर घसीटती हैं।

वाग्म्य में, जैसा पहले ही कहा गया, उपन्यास में कोई मार्थकता है तो वह नीलिमा-हरबम-प्रसंग में, विशेषकर नीलिमा के बाह्य और आन्तरिक द्वन्द्व में ही है। कमोवेश कलात्मक क्षमता और रसान्त वाली एक स्त्री किम प्रकार अपनी प्रतिभा और लगन के कारण ही, कुछ कर सकने और अपने जीवन की मार्थक बनाने की आकुलता के कारण ही, अकेली पड़ जाती है, और बाह्य अवरोधों तथा आन्तरिक घातना के दौर से गुजरती है। किसी भी आपुनिक उपन्यास और उपन्यासकार के लिए इसमें पर्याप्त चुनौती है, और यह आपुनिक जीवन का एक भावगहन तथा तनावपूर्ण क्षेत्र है। हरबम और नीलिमा के व्यक्तिगतों में पर्याप्त निजम्ब रोचकता और एक-दूसरे में भिन्नता भी है, जो इस द्वन्द्व को कई स्तर और आयाम दे सकती है। इसके अनिश्चित पूर्ण स्थिति में कई एक अर्थ पैच भी हैं, जैसे हरबम का श्रुतता के प्रति अत्यन्त अरुण आकर्षण, गुरुजीन और मधुसूदन जैसे व्यक्तियों का समुदाय, और सबसे अधिक नीलिमा का अन्य सब कलात्मक दिशाएँ छोड़कर नृत्य की ओर रसान्त। नृत्य को अपने व्यक्तिगत की अभिव्यक्ति का माध्यम बनाने का प्रयास किसी भी सवेदनशील आरम्भजग तथा मौन्दर्य-बोध और नैतिक दृष्टिकोण स्त्री के लिए अनिवार्य सघर्ष का क्षेत्र है—अन्य कलात्मक विधाओं में इतनी अधिक बिम्बोटक सम्भावनाएँ नहीं होती। इस प्रति कहा

जा सकता है कि मोहन गंगेज ने एक ऐसी स्थिति को उठाया है जिसमें तो ते-नीत्र और गहन-मे-गहन वैयक्तिक तथा सामूहिक, कलात्मक और मानवीय अन्तर्द्वन्द्व की, विस्फोटक भावसंचालन की सम्भावनाएँ हैं। सम्भवतः सम्भावनाओं की ओर उन्मुक्तता ही इस उपन्यास का सबसे बड़ा आकर्षण। एक हद तक सम्भवतः गंगेज का इस स्थिति में वास्तविक प्रत्यक्ष परिचय रहा है। पर जहाँ तक उपन्यास में उन स्थिति के स्थापन और उस सम्भावनाओं के अन्वेषण का प्रश्न है, कुल मिलाकर वह बहुत सतत और परिणति तक नहीं पहुँचना।

'अंधेरे बन्द कमरे' में नीलिमा-हरवंत सम्बन्धी कथामूल, अपने-आप दिखचस्प होकर भी, स्थितियों की पुनरावृत्ति से आक्रान्त है। नीलिमा और हरवंत के बीच संघर्ष कभी किसी भी अवस्था में बहुत गहराई में नहीं उतरता। वे एक-दूसरे में बार-बार एक ही में कारणों में, एक ही प्रकार में एक-सी ही भाषा में झगड़ते रहते हैं। हर बार वे एक-दूसरे के ऊपर कुछ समझने का, सहानुभूतिहीनता का आरोप लगाते हैं, चीखकर एक-दूसरे को चुप रहने, बर्बाद न करने, बसे जाने के लिए कहते हैं और छोटी-छोटी बातों को लेकर झिंकते रहते हैं। उनके इस संघर्ष में भावस्थितियों की, उनके विवरण की, स्तरो की, विविधता का ऐसा अभाव है कि मन उकता जाता है। एक के बाद एक घटना में सिझा देने वाली एकरसता है, जो अन्ततः लेखक के कल्पनात्मक स्त्रोतों में किसी अवरोध की सूचक प्रतीत होने लगती है। केवल विदेश में होने वाली घटनाओं में कुछ विविधता है, वह भी परिवेश और परिस्थितियों के कारण। पर वहाँ भी संघर्ष की अभिव्यक्ति उसी प्रकार की स्थिति और शब्दावली में होती है, और पुनरावृत्ति के प्रभाव को ही पुष्ट करती है।

इसी कारण इस संघर्ष का कोई गहरा केन्द्र नहीं उभरता, यद्यपि मणिमा निरन्तर यही चली रहती है। विशेषकर हरवंस तो हर बार कुछ ऐसा भाव दिखाता है, जैसे वह कितने बड़े नैतिक, मानसिक और आध्यात्मिक अन्तःसंघर्ष से पीड़ित है। पर ऐसा कुछ भी स्थापित नहीं होना और उसकी अन्तहीन झल्लाहट, स्वीड, निराशा, कुण्डा और वितृष्णा या तो आरोपित, असन्तुष्ट और रुग्ण लगती है, या बचकानी और सतही। लेखक इस रुग्णता की, मानसिक व्यर्थता की, सम्भावना को भी किसी गहन मानवीय परिणति के रूप में नहीं प्रस्तुत कर पाया है। ऐसा लगने लगता है कि एक साधारण-सी समस्या को खींच-खींचकर महत्त्वपूर्ण बनाने का प्रयास किया जा रहा है। शुरू-अन्त तक इन दोनों के संघर्ष का ग्राफ एक ही घातक पर निरन्तर

यहाँ तक कि दोनों एक-दूसरे से उकताकर जो बड़ा भारी कदम उठा डालते हैं वह और उसका अन्त प्रायः एक-सा ही होता है। पहले हरबस नीलिमा से उकताकर दम्भेड़ चला जाता है। पर एक सप्ताह के भीतर ही वह उसके बिना इतना, ऐसा बेचैन हो उठता है कि उससे तुरन्त वही चले आने का आग्रह करता है। पर कुछ महीने बाद जब वे वहाँ इकट्ठे होते हैं तो फिर जल्दी ही एक-दूसरे से बेजार हो जाते हैं। इस स्थिति में तीसरे भाव-संघात की सम्भावना निहित है पर वह अन्त तक उभरकर नहीं आता। अन्त में फिर नीलिमा उकताकर घर छोड़कर चली आती है, पर वह भी रह नहीं पाती और दो दिन बाद चुपचाप घर लौट आती है। वह कहती है : "मैं आना नहीं चाहती थी, मगर फिर मैंने सोचा कि" सोचा नहीं, मुझे लगा कि "शायद अब यही ठीक है।" सम्भव है नीलिमा की यह वापिसी शुक्ला के साथ ईर्ष्या के कारण हो, और हरबस की अनन्त चिड़चिड़ाहट भी शुक्ला के प्रति आकर्षण के कारण हो। इस सम्भावना का कल्पनाशील उपयोग उपन्यास को गहराई दे सकता था, पर उसके केवल सकेत-भर बीच-बीच में लेखक देता है, उनका कोई कलात्मक उपयोग नहीं करता।

सम्भवतः इस उपन्यास का एक आकर्षक पक्ष यह है कि राकेश स्वीत दिलचस्प स्त्री-पात्रों की—नीलिमा, शुक्ला और सुपमा की—विसृष्टता की प्रस्तुत करने में सफल हुए हैं। वे उपन्यास में प्रौढता के विभिन्न स्तर, व्यक्तित्वों और मूर्खों के विभिन्न आयाम, प्रस्तुत करती हैं। सुपमा सर्वथा आत्मसंलग्न, आत्मनिष्ठ आधुनिक स्त्री है, वह स्पष्ट जानती है कि वह क्या चाहती है और उसे पाने के लिए सबेष्ट प्रयत्न करती है, चाहे फिर उसमें सफल नहीं होती। नीलिमा आत्मोपलब्धि के लिए संघर्ष में लगी है, बेचैन है, रास्ता नहीं पाती और छटपटाती रहती है; वह परम्परा और आधुनिकता, दोनों के विचार में जीती है। शुक्ला सीधी-सादी, साधारण और परम्परागत लकीरों पर चलने वाली नारी है। वह नीलिमा के बारे में कहती है : "उन्हीं जिन्दगी में जो कुछ मिला है उसकी वे परवाह नहीं करती, और जो कुछ नहीं मिला, उसी के पीछे भटकती हैं" "वे जिन्दगी-भर एक मृगनृष्णा के पीछे भटकती रहेंगी और इसी तरह छटपटाती रहेंगी।" शुक्ला का यह कथन उसके और नीलिमा के व्यक्तित्व के मूल केन्द्रों की विभिन्नता को एकदम दो टूक स्पष्ट कर देता है।

'अंधेरे बन्द कमरे' में इन विभिन्न स्थितियों का प्रस्तुतीकरण निस्सन्देह दिलचस्प है; पर स्पष्ट ही वह इस उपन्यास की एक आनुवंशिक उपलब्धि ही हो सकता है, केन्द्रीय नहीं। उस स्तर पर उपन्यास निराश ही अधिक करता है। उसमें जीवन के कुछेक दिलचस्प चित्र, स्वतन्त्र कहानियों-जैसे, अवश्य हैं, पर वे किसी घरम सार्थकता की ओर नहीं ले जाते।

यह साधारणता या निरर्थकता शिल्प के स्तर पर भी है। राजेश ने इममे शिल्प की प्रयोगात्मकता लानी चाही है। इसमें पत्रों का पूर्वावलोकन का, किसी पात्र द्वारा निजी घटना के वर्णन के बजाय उसके प्रस्तुतीकरण का, स्थितियों के नाटकीकरण का—इस प्रकार कई युक्तियों का व्यवहार किया है, जो अपने-आप में दिलचस्प हैं। पर कुल मिलाकर उनसे कोई विशिष्टता या चमक नहीं पैदा होती। 'अंधेरे बन्द कमरे' बंशुमार सम्भावनाओं के बावजूद अनजाने ही एकरमता के अंधेरे कमरे में बन्द हो गया है, और जीवन से किसी गहरे साक्षात्कार का आभास नहीं दे पाता।

१९५६ में प्रकाशित राजेन्द्र यादव का उपन्यास 'उगड़े हुए लोग'^१ एक और ही स्तर पर इस साक्षात्कार के अभाव को सूचित करता है। उसमें शरद और जया नामक दो कॉलेज में हाल ही में निकसे हुए युवक-युवती के साहस-पूर्ण विचारों और आचरण की पृष्ठभूमि में पूँजीपति कांग्रेसी देशवर्षु के शोष, शोषण और अनैतिकता की कहानी प्रस्तुत की गयी है। शरद और जया बड़े ही रोमैटिक ढंग से एक ही नगर के दो रेलवे स्टेशनों के बीच एक गाड़ी की डाइनिंग कार में मिलते हैं, क्योंकि जया अपने विवाह के सम्बन्ध में शरद से कुछ जरूरी परामर्श लेना चाहती है। उसकी शादी उसकी इच्छा के विरुद्ध किसी पुराने रुढ़िवादी सम्प्रदाय के मुन्शी लोगों के परिवार में की जाने वाली है। तेमी स्थिति में वह क्या करे? चलनी गाड़ी के अग्न्य ही निम्नतम बनावरण में शरद जया के मामले सभी ऊँची दर्जों की दार्शनिकता पैदा करता है, जया को स्त्री-मुक्त-मनस्वियों का इतिहास, उनका सामाजिक पक्ष, वैयक्तिक पक्ष, दुर्ग्यादि सभी-कुछ बताना है। पर द्वैन में तेमी ही एक-दो मुत्ताझों के घाद अग्न में बह, ह्रम के रूप में, जया से स्वयं अपने माथ 'मस्मिनिन जीवन' बिनाने का प्रस्ताव करता है। ऐसा आकर्षक रोमैटिक प्रस्ताव जया भी कैसे अस्वीकार करे? वह भी मान जाती है, और दोनों विवाह की इतियाजुमी प्रथा को छोड़कर प्राग्निकारी ढंग में मस्मिनिन जीवन बिनाने का निश्चय कर लेते हैं। पर यह निश्चय पुरा कैसे हो? शरद डाइनिंग कार और जया बाथरूम; दोनों में से किसी में दुदना मात्तम नहीं कि उगी नगर में जूने प्राय 'मस्मिनिन जीवन' शुरू कर सकें। गीसागवज नभी शरद को बड़ी पाप ही के बड़े औद्यानिक नगर में बड़े भारी कांग्रेसी पूँजीपति नेता भैया देशवर्षु के यहाँ नौकरी मिल जाती है और दोनों लूरी-लूरी मस्मिनिन जीवन बिनाने के लिए चुरचाप उस नगर में चले जाते हैं। जाने समय दोनों के मन में बड़ा

^१ 'उगड़े हुए लोग' (१९५६)—लेखक : राजेन्द्र यादव; प्रकाशक : रायचरण प्रकाशन प्रा० लि०, दिल्ली; पृष्ठ ३३८।

सपथ होता है, घटा भय होता है, कि कहीं किसी को पता न चल जाय, या बाद में पुलिस में रिपोर्ट न हो जाय। जया तो चलने के नियत समय से दो घंटे पहले ऐसा रोमांचक दुःस्वप्न देखती है कि जी घबराने लगता है। पर सौभाग्य से सभी कुछ योजनानुसार ही होता है, और वे सुविधापूर्वक नये नगर में पहुँचकर नये मालिक के एक क्वार्टर में बस जाते हैं। वहाँ भी वे लोग किसी से स्पष्ट नहीं कहते कि वे पति-पत्नी हैं, एक-दूसरे को अपना साथी या साथिन बताते हैं, इत्यादि-इत्यादि। बाकी कहानी—जो उपन्यास का प्रायः तीन-चौथाई से भी अधिक अंश है—इन लोगों के इस नगर में रहकर नेता भैया के डोंग और अनाचार का रहस्य समझने, उच्च-वर्ग के लोगों की कुत्रिमता और चरित्रहीनता से परिचय प्राप्त करने, और फिर उससे भयभीत और प्रसन्न होकर भाग निकलने का वृत्तान्त है। किन्तु इस सिलसिले में वहाँ और भी कई प्रकार के व्यक्तियों से उनका परिचय होता है, जिनमें उनकी पत्रकार सूरजजी, भूतपूर्व सामाजिक कार्यकर्त्री और देशबन्धु की रत्नल मायादेवी और उनकी लड़की पद्मा आदि प्रधान पात्र हैं। इनके अतिरिक्त एक ओर कवि चपकजी, कॉमरेड बीरबल, प्रोफेसर कपिल और उनकी पत्नी आदि हैं, और दूसरी ओर देशबन्धु के यहाँ प्रदेश के मन्त्री के सम्मान में पार्टी में अतिथिगी अफसरो, उनकी बीवियों तथा नगर के अन्य विशिष्ट व्यक्तियों के चित्र भी प्रस्तुत किये गये हैं।

उपन्यास के शीर्षक में कहा गया है कि 'उलझे हुए लोग' "युद्धोत्तरकालीन स्त्री-पुरुष के विगड़ते-बदलते-बनते सम्बन्ध" का चित्र है। पर स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों को जैसे इस उपन्यास में प्रस्तुत किया गया है वह बड़ा ही कारुणिक है। शरद और जया के नियमित विवाह न करके केवल 'सम्मिलित जीवन' बिताने के निश्चय का क्या अर्थ है? यह वैयक्तिक कायरता को छिपाने का सैद्धान्तिक षोल मात्र नहीं है? विवाह व्यक्तिगत प्रश्न के अतिरिक्त एक सामाजिक और कानूनी अनुबन्ध भी है, उसके व्यक्तिगत के अतिरिक्त दीर्घकालीन सामाजिक परिणाम भी अनिवार्य होते हैं, जैसे बच्चे। आज के समाज में किसी-न-किसी प्रकार के विवाह के द्वारा सामाजिक मान्यता प्राप्त न करके किसी स्त्री-पुरुष का 'सम्मिलित जीवन' बिताने लगना निरावधान है, अपने प्रति, स्त्री के प्रति, माँ की सन्तान के प्रति बड़ी गैर-जिम्मेदारी और अन्याय है। सुदूर भविष्य में कभी ऐसी स्थिति को सामाजिक स्वीकृति मिलने की सम्भावना हो या न हो, आज ऐसा मुझाब निरा विश्व और अवयस्क कल्पना-विशाल है। वह न तो व्यावहारिक है और न आदर्शात्मक। यह इस स्थिति का सैद्धान्तिक-बौद्धिक पथ हुआ। किन्तु विजुड वृत्तात्मक स्तर पर भी राजेन्द्र यादव अपने इस आत्मनिर्णय का सामना साहसपूर्वक नहीं करते। यदि

यह मनुष्य शरद-जया के निर्णय को एक सामाजिक सम्भावना के रूप में देखे। तो उन्हें हमारी चुनौती स्वीकार करके, इन दोनों स्थितियों को हम निर्णय में उभार देने वाली सामाजिक परिस्थिति में स्मर, उमरी पीड़ा, मान और नियम को प्रत्यक्ष देना और उमरी अन्वेषण करना चाहिए था। किन्तु वह तो हम परिस्थिति का उपन्यास में कोई उपयोग ही नहीं करने। हम घटना में दोनों के परिचय और सामाजिक परिवेश में क्या हास्यचमक हुई, इसका तो नहीं कोई जिक्र है ही नहीं, पर जहाँ यह जाकर रहते हैं वहाँ भी यह स्थिति और उमरी परिस्थिति गुन्मगुन्मा मानने नहीं लायी जाती। लोग इस तरह का अनुमान अवश्य लगाने हैं, पर प्रो० कपिल की पत्नी के व्यवहार के अनिर्णय नहीं उमरी कोई अन्य छाया नहीं प्रकट होती।

यदि लेखक इस स्थिति का साहसपूर्वक सामना करता तो उपन्यास बड़ी तीव्रता प्राप्त करता। यह इस दान से ही सिद्ध है कि 'उलझे हुए लोग' में सबसे तीव्र भावमयान का क्षण कपिल के यहाँ जया के अनुभव में ही है। वास्तव में उपन्यास में शरद और जया के भागकर चले आने की स्थिति की कोई अनिर्णय आवश्यकता नहीं सिद्ध होती। उसका कोई कलात्मक उपयोग संभव नहीं करता। यदि वे सामान्य रीति से नव-विवाहित पति-पत्नी होते तो भी कथा का विकास-भूत अथवा स्वयं उनका भाव-जगत सहज ही ऐसा ही बता रह सकता था।

उपन्यास के अन्य स्त्री-पुरुष-सम्बन्ध—मायादेवी-देशबन्धु, चन्दा-सूरजजी, कपिल दम्पति—सब परम्परागत प्रकार के हैं। उनमें मुझे उत्तरकालीन बिप्लवा-व्यसना-वनना क्या है, यह कुछ समझ में नहीं आता। पद्या की स्थिति में सम्भावनाएँ थी पर उसका किसी पुरुष के साथ कोई सम्बन्ध दिखाया ही नहीं गया। शरद का उसके प्रति कॉलेज के छात्रों जैसा आकर्षण-भाव और देशबन्धु द्वारा अन्त में उसके साथ बलात्कार का प्रयत्न, न तो कोई मौखिक सम्बन्ध सूचित करता है, और न किसी में नवीनता, तीव्रता या गहराई ही है।

इसी प्रकार 'उलझे हुए लोग' शीर्षक का क्या उद्देश्य है? कौन हैं वे उलझे हुए लोग? जया-शरद? सूरजजी? देशबन्धु? मायादेवी-पद्या? या सभी उलझे हुए हैं? कहाँ से? किस कारण? इनमें से एक भी प्रश्न का तर्कसंगत उत्तर उपन्यास में नहीं। उपन्यास के असंगत-अलग अध्यायों के जो शीर्षक लेखक ने दिये हैं वे भी अनावश्यक रूप से अतिनाटकीय हैं।

वास्तव में राजेन्द्र यादव को मानवीय स्थिति की पीड़ा और यातना का कुछ अहसास होने पर भी, उनकी दृष्टि अनावश्यक बातों में सहज ही उत्तम जाती है। घटनाओं और वर्णनों का अनावश्यक विस्तार, छोटी-छोटी बातों के लम्बे व्योरे, बहुत-से शब्दों, शैली-सम्बन्धी युक्तियों, आदि से भावकतापूर्ण

सगाव, इत्यादि बातें उनके उपन्यास को बहुत अपरिपक्व और सतही बना देती हैं। सारे उपन्यास में एक प्रकार की तिमिस्माती रहस्यमयता का वातावरण है—स्थितियों में भी, चरित्रों में भी, और घटनाओं में भी, जो अन्ततः रचना को हलका और मनोरंजक तो बनाता है, गम्भीर कलात्मकता की उपलब्धि में सहायक नहीं हो सकता।

उपन्यास की समग्रता और कलात्मक दृष्टि से राजेन्द्र यादव में अनुपात का बड़ा भारी अभाव है। इसीलिए यह उपन्यास कई एक दिलचस्प चित्रों का संग्रह-भर है। यदि रोचक 'चरित्रों' की मृष्टि ही उपन्यास का उद्देश्य न माना जाय, तो स्वयं मूरजजी की, बड़े रोचक और आकर्षक पात्र होकर भी, उपन्यास की समग्रता में क्या स्थिति है? यही बात देशबन्धु के बारे में भी है। दोनों ही इतने असामान्य प्रकार के व्यक्ति हैं, दो अलग-अलग स्तरों पर इतने असाधारण हैं, कि लेखक उन्हें 'टाइप' होने से बचा नहीं सका है। मानवीय व्यक्तित्व की पहचान की सम्भावना पचा में थी, पर उसका लेखक ने कोई उपयोग नहीं किया है। उसकी आत्महत्या अनावश्यक रूप से अतिनाटकीय अन्त है जिससे कुछ सिद्ध नहीं होता। इसी प्रकार देशबन्धु के यहाँ पार्टी का सम्भावित विवरण स्वतन्त्र रूप से रेखाचित्र-जैसा है, उपन्यास की समग्रता में न तो उसकी सार्थकता है और न उसका अनुपात से अधिक आकार किसी कलात्मक प्रभाव में सहायक। वास्तव में एक प्रकार की छात्र-मुलभ विचारारमकता, छिछली तथा अनावश्यक दार्शनिकता और भावुकतापूर्ण अतिनाटकीयता सारे उपन्यास पर छाड़ी रहती है। सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक समस्याओं के विवेचन इतने लम्बे-लम्बे हैं कि उनसे जो ऊबने लगता है। जीवन की पहचान और तीव्रता के अभाव में सहज जीवन की टुंजेड़ी बड़े मान्त्रिक ढंग से और ऐसी अतिरजित नाटकीयता के साथ प्रस्तुत होती है, जो जितनी असरय है उतनी ही उद्देश्यहीन भी।

पर राजेन्द्र यादव का कहना है कि उनका उपन्यास 'सत्य' की खोज है ही नहीं। 'वयान-इकबाली' में—जो इस उपन्यास की भूमिका का शीर्षक है—वह कहते हैं : "अपराधी हूँ कि 'सत्य की खोज' के इस युग में ऐसी कहानी सुनाने बैठा हूँ, जिसका 'सत्य' से कोई लेना-देना नहीं है; 'सत्य' पाने और 'सत्य दर्शन' का जिसे कोई दावा या मुगलता भी नहीं, हर पात्र काल्पनिक और हर घटना गढ़ी हुई—वार्तालाप और कथानक सब हवाई।" पता नहीं राजेन्द्र यादव ने यह बात किस उद्देश्य से लिखी है। इसके केवल दो-तीन अभिप्राय हो सकते हैं : यह घोषणा करने के लिए कि उपन्यास में आये हुए व्यक्ति और घटनाएँ सब कल्पित हैं, किसी जीवित व्यक्ति से उनकी समानता आकस्मिक ही मानी जाय; या यह बनाने के लिए कि उसका उद्देश्य जीवन और उसकी अनुभूति

की किसी गहराई में जाना नहीं, बल्कि अपना और पाठकों का शुद्ध मनोरंजन करना है; या फिर यह सूचित करने के लिए कि उसमें बाह्य गोचर 'सत्य' या 'मथार्थ' से परे जाकर किसी गहरी मानवीय सार्यकता का उद्घाटन करने का प्रयास है। यदि अभिप्राय पहला या दूसरा है तो कुछ भी कहना अनावश्यक है, यद्यपि विणुद्ध मनोरंजन भी 'उसड़े हुए लोग' के द्वारा बहुत अधिक नहीं होता। किन्तु यदि तीसरा अर्थ अभिप्रेत है, तो इस निष्कर्ष से छुटकारा नहीं कि लेखक इसमें सफल नहीं हुआ है, और 'उसड़े हुए लोग' अधिक-से-अधिक बाह्य 'सत्य' के कुछ रोचक काल्पनिक चित्र प्रस्तुत कर सका है। वह हम एक अत्यन्त ही भिन्न अर्थ में काल्पनिक है कि अपनी प्रक्षेपित स्थितियों, भावदशाओं और मान्यताओं को वस्तुनिष्ठता से प्रतिफलित नहीं होने देता, उनकी बुनौती को स्वीकार नहीं करता, और केवल 'हवाई' और सतही बातें करके रह जाता है।

एक बात और। 'उसड़े हुए लोग' में शिल्पगत सजगता पर्याप्त है, बल्कि शायद कुछ अधिक ही है। उसमें पूर्वावलोकन, डायरी, पत्र, संस्मरणारम्भ वर्णन तथा देशकाल में समानान्तर वर्णन जैसी कई एक युक्तियों का दिलचस्प प्रयोग हुआ है जो उपन्यास में विविधता बनाये रखता है। कुल मिलाकर 'उसड़े हुए लोग' यह तो सूचित करता है कि राजेन्द्र यादव के पास शायद कहने को ऐसा कुछ अवश्य है जिसमें संवेदनशील पाठक को भी दिलचस्पी हो सकती है। साथ ही दृष्टि, अनुभूति और अभिव्यक्ति—एक संवेदनशील उपन्यासकार के लिए आवश्यक तीनों ही क्षमताएँ भी उनमें कमोबेश मात्रा में मौजूद हैं। पर उनका प्रभावी उपयोग तभी सम्भव हो सकेगा जब वह अपनी सरलीकरण, माटकीयकरण और अनावश्यक बातों के प्रति मोह से प्रचलपूर्वक छुटकारा पा लेंगे।

नागार्जुन का 'बसवनमा'^१ जब प्रकाशित हुआ, तो उसने जीवन के एक नये क्षेत्र को मार्ग दी थी। प्रेमचन्द के बाद से देहाती का जीवन हिन्दी-उपन्यासों में से लगभग गायब हो गया था। पर 'बसवनमा' में देहाती जीवन के उन वर्ग को छुआ गया है, जिसे प्रेमचन्द भी करीब-करीब छोड़ गये थे। बसवनमा भिविस्ता के एक गाँव का अर्ध-दास मेनिहर मजदूर है। गहरानी मध्यवर्गीय जीवन की घुटनभरी जिन्दगी के बाद वह देहान जैसे घूर में भरा, लिपटा हुआ जान पड़ता है। यद्यपि देहात के मामूली शक्ति की कूरता, अत्याचार और भगान का भी तीखा चित्रण लेखक ने बार-बार किया है।

^१ बसवनमा (१९२०)—लेखक : नागार्जुन; प्रकाशक : विनायक महल प्र० लि०, इलाहाबाद; पृष्ठ २२१।

देहात के जीवन से नागार्जुन का परिचय गहरा भी है और घनिष्ठ भी। और परिचय ही नहीं, लगता है जैसे वह अपने गाँव के चप्पे-चप्पे के साथ प्रेम में डूबे हुए है, और उनका यह उन्मुक्त स्नेह पाठक को अभिभूत करता है। दूसरी ओर उस जीवन से लेखक का यह लगाव ही उसकी कमजोरी बन जाता है। समूचे उपन्यास में जगह-जगह ब्यौरे की सूक्ष्म-से-सूक्ष्म बातों की इतनी भरमार है कि मन उकताने लगता है। ऐसा महमूस होता है कि देहात से अपना वास्तविक परिचय प्रदर्शित करने के लोभ में लेखक का सन्तुलन खो गया है। नागार्जुन जिस जीवन का चित्रण करते हैं, उसमें उत्तार-चढ़ाव अधिक नहीं है, जीवन की वह गहराई नहीं है जो 'गोदान' में मौजूद है। इसलिए उपन्यास का ग्राफ लगभग एक-सी सतह पर ही चलता रहता है, भावना की या अनुभूति की गहरी छोट का अवसर नहीं आ पाता। तो भी कुछेक चित्रों की सुकुमारता बड़ी सुभावनी लगती है, जैसे ब्याह के बाद अपनी गैबई पत्नी से बलचनमा के पहले साक्षात्कार का चित्र। देहाती हिन्दगी की स्वस्थ तरुणाई की सरलता और कुठाहली निश्छलता उसमें है, जो किसी लोकगीत की कड़ी जैसी ही मधुर लगती है। 'मुराजी आसरम' के और उमीदारी के बिलासी और स्वामी जीवन के चित्र भी बड़ी सूक्ष्मता के साथ ही अंकित गये हैं।

'बलचनमा' में कुल मिलाकर पात्र अधिक नहीं हैं पर उनमें विविधता है। किन्तु बाद में चलकर स्वयं बलचनमा के साथ लेखक की एकाकारिता इतनी अधिक हो जाती है कि चरित्रों का स्वाभाविक विकास एक-सा जाता है। और अन्त में उपन्यास बनावटी और यांत्रिक-सा लगने लगता है। नागार्जुन की विशेषता यह है कि जिस जीवन के बारे में उन्होंने लिखा है उसकी सच्ची मार्मिक ध्वनिगद अनुभूति उन्हें है। यह विशेषता उन्हें हिन्दी के बहुत-से लेखकों से अलग करती है। किन्तु उस जीवन को गहराई से समझने और उसकी साह्रिय में उतनी ही गहराई से रख सकने सायक कलाकार की निर्मम दृष्टि की उनमें कमी है। इसलिए उनके उपन्यास में जहाँ जीवन की स्वाभाविक स्वस्थ सरलता, नयी उभरती हिन्दी की स्वच्छता, एक नया अनुभव देती है, वहाँ चित्रण की एकरसता और समनलता उसे बहुत रोचक या सार्थक नहीं बनने देती। इसी प्रकार उनकी गंली की सादगी बड़ी अच्छी लगती है, पर स्थानीयता उत्पन्न करने के उद्देश्य में जो अजब-अजब शब्द और वर्णन उपस्थित किये गये हैं वे उसे भारी और कृत्रिम बना देते हैं। कुल मिलाकर 'बलचनमा' एक नयी दिशा का सूचक होने पर भी किसी महत्वपूर्ण कलात्मक उपलब्धि के स्तर पर नहीं पहुँचना।

उदयगंकर भट्ट का 'गागर, सहरें और मनुष्य'^१ भी अधिक और विगिंट जीवन-शेज उपन्यासों में गमेड सेने की दुष्टि में उन्नेमनीय रवता है। इस शेर में भट्टजी ने कई उपन्यास प्रकाशित हुए हैं। आगनीर पर उनके उपन्यासों में गुगनी पीपी के कथाकारों की-भी घटनाप्रधान विषयमनु ही होती है। जीवन के बाह्य घणायों को किमी कथागूत्र के सहाये प्रमृत्त कर्ने के अनिरित्त कोई मौनिक प्रभावगन सम्यकार अथवा विगिंटता अथवा किमी प्रकार की सीधता तथा गहनता नहीं होती। पर 'गागर, सहरें और मनुष्य' कई दुष्टियों में विगिंट है।

यह बम्बई के पास समुद्र के किनारे बरमाका गाँव के मछनीमार कोतियों के जीवन को लेकर लिखा गया है। उममें एक प्रकार में पहली बार इस भाँति किसी जानि विशेष के जीवन के रीति-रिवाज, आचार-व्यवहार के आधार पर कथा रचने का यत्न किया गया है। शहरी जीवन के बाहर भारतवर्ष अभी भी मूलतः जाति अथवा धन्ये में मन्बड समुदायों के रूप में इस प्रकार बँटा हुआ है कि प्रत्येक ऐसे समूह को अपनी असम जीवन-पद्धति है, जो उनके जीवन-क्रम से जिननी सम्बद्ध है उनकी ही सामूहिक संस्कारों से भी। यह स्थिति समुदाय को एक गहरी सामाजिक खेनता तथा स्थिरता, उसके आचार-व्यवहार को अपेक्षाकृत अधिक व्यापक साधकता, और उसकी जीवन-पद्धति को एक निश्चित परिप्रेक्ष्य प्रदान करती है। ऐसे समुदाय के सदस्य शहरी लोगो की भाँति उलझे हुए नहीं होते; और जीवनोपयोगी मौनिक धर्म और कर्म से सम्बन्धित होने के कारण उनकी भावनाओं में ऐसी निश्छलता, स्वाभाविकता और मुक्तता होती जो शहर के कृत्रिम जीवन में असम्भव है। निस्सन्देह इन समुदायों के जीवन में ऐसा सहज नाटकीय और मानवीय तत्त्व मौजूद है जिसे प्रस्तुत करके लेखक कलात्मक सर्जन की नयी ऊँचाइयाँ प्राप्त कर सकता है।

'सागर, सहरें और मनुष्य' में कोतियों के बाह्य तथा आन्तरिक दोनों प्रकार के संघर्ष के चित्र प्रस्तुत हैं। उनके जीवन के विशिष्ट वातावरण के निर्माण के लिए भट्टजी ने कई प्रकार से कोशिश की है। कोतियों के साधारण जीवन के, उनके उत्सवों और समारोहों के चित्र उड़ाये गये हैं; साथ ही उनके धन्ये की विविध समस्याओं, आर्थिक कठिनाइयों आदि का चित्र भी प्रस्तुत किया गया है। किन्तु इस वातावरण के निर्माण में सबसे अधिक योग दो तत्त्वों का है। एक तो गाँव के किनारे उद्गम गरजता-उमड़ता हुआ समुद्र, जिसका भजन पार्श्व-संगीत की भाँति सारे उपन्यास में सुनायी पड़ता

^१ सागर, सहरें और मनुष्य (१९५६)—लेखक : उदयगंकर भट्ट; प्रकाशक : मसिजीवी प्रकाशन; पृष्ठ ३११।

रहता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि इस उपन्यास में समुद्र को लेकर कुछ प्रकृतिगत चित्र बहुत ही सुन्दर हैं, विशेषकर भाणिक द्वारा वर्णित तूफान का प्रस्तुतीकरण तो बहुत ही संवेदनशील और प्रभावोत्पादक है। सम्भवतः इतने सजीव रूप में समुद्र हिन्दी उपन्यास में पहली बार प्रस्तुत हुआ है। समुद्र और उसकी निकटता से उत्पन्न होने वाली परिस्थितियों के अनिश्चित, वातावरण के निर्माण में जिस एक अन्य तत्त्व का सहारा भट्टजी ने लिया है वह है उस प्रदेश और समुद्रास की बोली। पिछले वर्षों में हिन्दी की कुछ कहानियों, एकांकियों और उपन्यासों में 'बम्बईया' हिन्दी के नमूनों से हिन्दी के बाटक कुछ-कुछ परिचित हो गये हैं। 'सागर, सहरेँ और मनुष्य' में पात्रों की मुख्य बोली ही वह 'बम्बईया' हिन्दी है। उसमें मराठी और हिन्दी का एक बड़ा विभिन्न विशिष्ट मिश्रण है, जिसका उपयोग भट्टजी ने बड़ी निष्ठा और परिधम के साथ किया है।

किन्तु वातावरण के निर्माण के इस प्रयत्न के बावजूद, उपन्यास में कोलियों के आतिथ्य जीवन की पृष्ठभूमि बहुत अधिक सुदृढ़ और आरम्भिक नहीं है। ऐसा अनुभव नहीं होता कि विभिन्न पात्रों के कार्य-व्यवहार, उनकी भावगत तथा विचार-सम्बन्धी प्रतिक्रियाएँ, सर्वथा अनिवार्य रूप से उनके सत्कारों से, उनके सामूहिक जीवन से, ही निकलती हैं। बहुत बार ऐसा लगता है कि जो कुछ इस उपन्यास में घटता है, अथवा भावना और अनुभव के जो स्तर विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्वों में सुलते हैं, वे किसी अन्य ज़मीन में भी, किसी अन्य परिवेश में भी, हो सकते थे। दूसरी ओर उनमें इतना साधारणत्व भी नहीं है कि उन्हें किसी बड़ी व्यापक मानव-प्रवृत्ति का सूचक कहा जा सके। इस प्रकार सामूहिक जीवन अपनी गहरी अनिवार्यता में, और सम्पूर्ण तीव्रता और विमर्शता के साथ, सामने नहीं आया है। बल्कि बहुत बार तो ऐसा लगता है कि कोलियों के जीवन-सम्बन्धी वर्णन रोचक, आकर्षक और ज्ञानवर्द्धक होते हुए भी जैसे प्रासंगिक हैं, उपन्यास की मूल भाववस्तु में साथ अविच्छिन्न रूप से जुड़े हुए नहीं हैं।

इसका एक कारण है। 'सागर, सहरेँ और मनुष्य' की प्रधान विषयवस्तु र्क्षी-गुरुप-सम्बन्धों की ही समस्या है। बाकी जीवन केवल पृष्ठभूमि के रूप में आता है। इसलिए उसकी अपनी शक्ति उसी तरह प्रकट नहीं हो पाती, मूलतः वह मौल्य रूप में ही उपन्यास में उपस्थित रहता है। इसीलिए उस जीवन की गहराई और तीव्रता का अनुभव भी नहीं होता। ऐसा लगता रहता है कि एक प्रकार की सनही वास्तविकता प्रस्तुत की जा रही है। माप ही ऐसा भी अनुभव होता है कि बम्बई के नागरिक जीवन की दृष्टि और समस्याओं को लेकर अनावश्यक और अस्वाभाविक रूप में इस जीवन के

भीतर घसीट लाया है। एक प्रकार से तो उपन्यास का उत्तरार्ध बरसोवा से हटकर बम्बई में ही घटित होता है। यों बम्बई के आस-पास के जीवन की यह परिणति बहुत अस्वाभाविक नहीं है। बम्बई के जीवन की सशक्त अन्तर्धाराएँ दूर-दूर तक अपनी छाप डालती हैं, और उनकी गुंज दूर-दूर तरु के व्यक्तियों के मन को अनुप्राणित करती रहती है। किन्तु प्रश्न यथार्थ का नहीं, उपन्यास की विषयवस्तु के स्वाभाविक और सहज विकास तथा परिणति का है। इस दृष्टि से लेखक ने कोलियों के जीवन का बम्बई के साथ जो सम्बन्ध स्थापित होता दिखाया है, वह मूल उद्देश्य को नष्ट करता जान पड़ता है।

लेखक की शहरी दृष्टि के इसके अतिरिक्त भी और कई प्रमाण उपन्यास में हैं। बीच-बीच में बार-बार यह अनुभव होता है कि कथा रची जा रही है, जो कुछ घट रहा है वह जीवन की स्वाभाविक परिणति नहीं, विभिन्न पात्रों के व्यक्तित्व का स्वाभाविक सहज प्रतिफलन नहीं, बल्कि आरोपित कृत्रिम रूप है। दूसरे शब्दों में, भाववस्तु का विकास स्वाभाविक नहीं है। घटनाएँ रोचक तो हैं किन्तु एक तो उनकी संख्या बहुत अधिक है, और दूसरे लगभग अस्वाभाविक रूप में गुंथी होने के अतिरिक्त उनमें एक प्रकार के सनसनीदार तत्त्व अधिक मात्रा में हैं। उनसे जीवन अपनी सहज गति में नहीं बल्कि ऊपर से आरोपित-अस्वाभाविक गति से चलना हुआ, बढ़ता हुआ और रुकता हुआ जान पड़ता है। इसका चरम प्रतिफलन उपन्यास के अन्त में दिखायी पड़ता है, जो न केवल वेहद आदर्शवादी काल्पनिक है, बल्कि लगभग किल्मी हो गया है। रत्ना गर्भवती है, और यह गर्भ उसे धीरुबाला से प्राप्त हुआ है। किन्तु तो भी डॉ० पांडुरंग उसके व्यक्तित्व से प्रभावित होकर उसे पत्नी-रूप में अंगीकार कर लेता है; उसके भाबी शिशु को भी अपना लेता है। उपन्यास का अन्त होता है कि रत्ना और डॉ० पांडुरंग साथी में बैठे हुए पक्षगनी की ओर जा रहे हैं, रत्ना को कुछ विधाम और अवकाश दे सने के उद्देश्य से। किसी भी कथा के लिए यह अन्त आदर्श की दृष्टि से चाहे जितना मनोहर क्यों न हो, उसकी अतिनाटकीयता, काल्पनिकता और अस्वाभाविकता इतनी अधिक है, कि उसे विश्वसनीय बनाने के लिए बड़े भारी साध-बिस्फोट की आवश्यकता होगी। उसके लिए यह नितान्त आवश्यक था कि रत्ना और पांडुरंग के सम्बन्धों में ऐसी असाधारण भावगन तीव्रता होनी जो ऐसी अस्वाभाविक स्थिति को भी सहज बना सके। इनके बड़े अतामात्रिक और अध्वनिमय निष्कर्ष और परिणति को प्रतिष्ठित करने के लिए, त्रिग महत्ता और उत्कटता की आवश्यकता है, पात्रों के व्यक्तित्व के त्रिग संघर्ष असाधारण मघान की अनिवार्यता है, वह हम समूची पुरतब में कहीं नहीं दिखायी पड़ता। हम उपन्यास का स्तर ही ऐसा नहीं है कि ऐसी अस्वाभाविक

घटना को आसानी से लेस सके। फलस्वरूप उपन्यास का अन्त बहुत ही बचकाना, थोथा आदर्शवादी और सोमला लगता है, किमी प्रकार की आत्यन्तिक सगति अथवा जीवन की दुस्स्थ उलझनों से निकलने के लिए किसी समाधान की बात ही दूर है।

सनसनीदार घटनाओं के द्वारा कथा को रोचक बनाने की यह फिल्मी प्रवृत्ति बहुत बड़े अंश तक विषयवस्तु की मौलिकता और उसके सर्वथा अछूते सहज सौन्दर्य को भी म्लान कर देती है। महज सौन्दर्य-बोध का यह अभाव, कलाकार के लिए आवश्यक आध्यात्मिक सन्तुलन की यह कमी, भट्टजी के साहित्य की बहुत बड़ी दुर्बलता है जो बहुत-कुछ उनकी सभी प्रकार की रचनाओं में परिलक्षित होनी है।

वास्तव में भट्टजी की मृजल-दृष्टि बाह्यता-प्रधान है। यह बात हमें इस उपन्यास के चरित्रों की परिकल्पना में भी स्पष्ट दिखायी पड़ती है। 'सागर, लहरे और मनुष्य' में बहिर्मुखी चरित्र ही अधिक सशक्त और मुनिमित बन सके हैं। इस दृष्टि से इस उपन्यास का सबसे अधिक सुपरि-रक्षित पात्र है रत्ना की माँ, बंशी। उसके चरित्र में अपेक्षाकृत गहराई भी है और गति भी। साथ ही उसके समूचे व्यक्तित्व में एक अन्तरंग सगति है। भट्टजी ने उसके व्यक्तित्व को दो परस्पर-विरोधी दूरस्थ छोरों के रूप में प्रस्तुत नहीं किया है। इसके बजाय उसमें एक सहज अन्त-समर्पण, दुविधा तथा एक प्रकार की स्वाभाविक मानवीय अक्षमता है, और साथ ही अपरिचित स्नेह भी। अतिरेक का यह अभाव उसे बहुत मानवीय बना देता है।

यह बात उपन्यास के मुख्य पात्र रत्ना के चरित्र के विषय में नहीं कही जा सकती। उनका आरम्भ अच्छा है, और उसका सहज आकर्षक व्यक्तित्व मन में उत्सुकता पैदा करता है पर धीरे-धीरे जैसे कथा बढ़ती है, एक प्रकार की अस्वाभाविकता, फिल्मी नाटकीयता उसके चरित्र के अवन में दृष्टिगोचर होने लगती है। यही कारण है कि उनका व्यक्तित्व सहज रूप में नहीं उभरता। यह जैसे शटवॉ के माथ आगे बढ़ता हुआ जान पड़ता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि जिन तत्त्वों को लेकर उसके चरित्र की परिकल्पना लेखक ने की है उनमें सम्भावनाएँ बहुत अधिक थीं, किन्तु उनका सम्पूर्ण उपयोग करने में, उन्हे भली-भाँति रूपान्वित करने में लेखक सफल हुआ है, ऐसा नहीं जान पड़ता। उदाहरण के लिए, भाणिक और यज्ञवन्त को लेकर उनके मन में समर्पण और पीडा के द्वारा उसके व्यक्तित्व को बहुत अधिक उभारा जा सकता था। उसका सहज आत्माभिमान इसकी सम्भावनाएँ भी बहुत प्रस्तुत करता है। किन्तु इन ओर लेखक का ध्यान अधिक नहीं गया, बल्कि धीरे-धीरे उसके चरित्र की गति यान्त्रिक होने लगती है। भाणिक के प्रति जैसी

निष्ठा, और उच्चवर्गीय हिन्दू स्त्री की-भी जो एकान्तता, वह दिसाती है, वह उसके स्वभाव के, उसके आत्माभिमान के, बहुत अनुकूल नहीं जान पड़ती। विशेषकर भाणिक के विषय में उसका भ्रम दूर होने के बाद भी, उसके हाथों दुर्व्यवहार पाने के बाद भी, उसकी भक्ति न केवल अस्वभाविक लगती है, बल्कि कोलियों के समाज के सृष्ट विधानगत संस्कार के भी विपरीत जान पड़ती है। इतना निश्चित है कि उसकी यह परिणति उसके व्यक्तित्व की उन्नता के साथ ठीक मेल नहीं खाती और उसे उभरने नहीं देती। इसी भाँति जब अन्त की ओर वह आत्माभिमान के कारण अपने माता-पिता के पास नहीं लौटती तो यह कुछ अतिरजित लगता है। उसमें एक प्रकार की आन्तरिक असंगति दृष्टिकोण से होती है। सबसे अधिक अस्वभाविक लगता है उसका धीरूवाला के साथ सम्बन्ध, क्योंकि लेखक अपने सरकारवश वहाँ भी उसे अपने व्यक्तित्व के स्वाभाविक रत्नान के साथ वह जाने नहीं देता। बाद में वह अपनी सखी से कहती है कि धीरूवाला जिस साथ मेरा शारीरिक सम्बन्ध केवल एक बार ही हुआ। रत्ना को इस विषय स्थिति में दिखाने के बाद भी लेखक जैसे उसके चरित्र की तथाकथित दुष्टता और निर्मलता बनाये रखने का सोच नहीं छोड़ सका, क्योंकि आगे चलकर उसे एक और भी अधिक अतिनाटकीय प्रसंग की सृष्टि करनी थी। चरित्रों के साथ इस प्रकार का सिलसा उपन्यासकार के लिए बड़ा घातक होता है। यद्यपि जैसा पहले कहा गया है इस उपन्यास में वह मूलतः लेखक के शहरी दृष्टिकोण की उपज है। ऐसे भी कई स्थल आते हैं जहाँ रत्ना का व्यवहार बिलकुल शहरी लड़कियों का-सा है। इसी से पर्याप्त सम्भावनाओं के बावजूद रत्ना का चरित्र कोई सार्थक कलात्मकता नहीं प्राप्त करता।

अन्य प्रमुख पात्रों में भाणिक भी अतिरजित और आवश्यकता से अधिक नाटकीय बनाकर रखा गया है। अन्त की ओर वह यौनिक और एक साथी में दत्ता दिलायी पड़ने लगता है। भट्टजी ने उसके चरित्र में दो बिरोधी छोर दर्शाने का यत्न किया है जो अभी जगह सफल नहीं होता, और बाद में तो उसमें पुनरावृत्ति और शिथिलन एकरमता-भी महसूस होने लगती है। फिर भी उसके चरित्र में रोचकता अवश्य है। यद्यपि पूरी तरह प्रेमचन्दी पात्र है : आदर्शवादी, दुःख महन करने वाला मर्कट, प्रेमी। ऐसे पात्र के व्यक्तित्व को अधिक मवेदनशील बनाकर बहुत उठाया जा सकता था, उसे बहुत अधिक गहरा भी बनाया जा सकता था। किन्तु इस उपन्यास में वह एक ही आयाम में चलता हुआ जान पड़ता है। उसका व्यक्तित्व उभरता नहीं, कोई सहरी छाप भी मन पर नहीं छोड़ता। अन्य गौण पात्रों में इट्टो और जयलाल बहुत थोड़ी-सी जगहों से ही जीवन हो पाये हैं। उनके व्यक्तित्व में सहजता

और स्वाभाविकता के कारण बड़ी मिठास है। इसी भाँति दुर्गा का व्यक्तित्व भी मन को आकर्षित करता है। बाकी पात्र प्रासंगिक हैं। उनका कोई विशेष महत्त्व नहीं। कुल मिलाकर मानवीय तत्त्व इस उपन्यास में बहुत सज्जत नहीं। उसमें न तो लेखक के सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक अवलोकन का आभास मिलता है और न गहन सहानुभूति का ही। मानव-चरित्रों को तीव्र गतिपूर्ण घटनाओं से बाँधकर गति देने का प्रयत्न बहुत विश्वसनीय नहीं लगता। कम-से-कम उस उपाय से उच्चकोटि का उपन्यास लिखना बहुत कठिन जान पड़ता है।

शिल्प की दृष्टि से इसमें घटना-प्रधानता के अनिश्चित सहजता अवश्य है। पर उसके विन्यास में अथवा शैली में कोई नवीनता नहीं है, यद्यपि एकरसता और उलटापन भी नहीं। शैली में बहुत जगह अनिश्चित अलंकरण है। वर्णनों में काव्यात्मकता, उपमाओं-उत्प्रेक्षाओं का प्रयोग भी कुछ अनिश्चित लगता है। इन सब बातों के बावजूद 'सागर, लहरें और मनुष्य' उस प्रकार के उपन्यासों में अपने ढंग का अनोखा है। किसी भी प्रकार अपूर्व न होने पर भी यह सर्वथा उत्प्रेक्षणीय नया प्रणवनीय कृति है। और इस बात में तो कोई सन्देह ही नहीं कि जब यह प्रकाशित हुआ था तो हिन्दी के उपन्यास के लिए एक नया मोड़ और नयी दृष्टि प्रस्तुत करता था।



अभी तक हम सर्वेक्षण के पिछले अध्यायों में अलग-अलग उपन्यासों का स्वतंत्र विश्लेषण किया गया जिसमें उनकी अपनी विशेष भावबन्धु के मूल केन्द्र तथा उसकी अभिव्यक्ति के रूप को पहचानना ही मुख्य उद्देश्य था। अब हमने कुछेक अध्यायों में कुछ प्रमुख भावसूत्रों (थीम) के तथा उनके रूप और शिल्प के विश्लेषण द्वारा, किसी हद तक समग्र रूप में हिन्दी-उपन्यास-उपलब्धि की दिशाओं को समझने का प्रयास किया जावेगा।

१२ | स्त्री-पुरुष-सम्बन्ध

अधिकांश कथा-साहित्य की भाँति इस दौर के उपन्यास की एक प्रचलित विषयवस्तु स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों का चित्रण या अन्वेषण है। दूसरे महापुरुष, स्वाधीनता, और उसके साथ ही देश के विभाजन ने एक ओर, तथा देश के क्रमशः औद्योगीकरण, शिक्षा-प्रसार आदि ने दूसरी ओर, हमारे समाज की बहुत-सी मर्यादाओं और मान्यताओं पर प्रश्न-चिह्न लगा दिये हैं। विशेषकर व्यक्तिगत स्वाधीनता और व्यक्तित्व की अद्वितीयता जैसी अवधारणाओं का विस्तार अब हमारे देश में भी केवल पुरुषों तक ही सीमित नहीं रह गया। उचित ही स्त्री भी अपने व्यक्तित्व और उसकी रक्षा तथा प्रतिष्ठा के प्रति सजग होती जा रही है। देश में सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक स्तर पर नारी के पुरुष के समकक्षी होने की प्रक्रिया के अनुरूप ही, पिछले बरों में साहित्य में भी नारी के व्यक्तित्व की अपेक्षाकृत भिन्न प्रकार की अभिव्यक्ति मिली है, और पुरुष के साथ उसके सम्बन्ध के कई ऐसे आसाम उपन्यासों में चित्रित हुए हैं, जो या तो पहले के उपन्यासों में थे ही नहीं, या अपवाद मात्र थे, या सर्वथा प्रासंगिक और गौण थे। स्वाधीनता के बाद के हिन्दी उपन्यास में भी, यद्यपि यह तो नहीं कहा जा सकता कि नारी के स्वाधीन स्वायत्त व्यक्तित्व की पूरी प्रतिष्ठा, अथवा पूरी गहराई के साथ प्रतिष्ठा, हो सकी है, अभी तक उसकी स्वाधीनता अधिकतर एक प्रकार की विशिष्टता के रूप में ही दिखाई पड़ती है, जीवन की सहज स्थिति के रूप में नहीं। फिर भी इस दौर के उपन्यासों में स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों की परिकल्पना और अंकन में ऐसे बहुत-से पक्ष उभर आये हैं जो, चाहे सीमित रूप में ही सही, पहले से भिन्न हैं, और मानवीय सम्बन्धों के कुछ नये आयामों का अन्वेषण करते जान पड़ते हैं।

सबसे पहले समाज द्वारा स्वीकृत, परिवार के चौखटे में पति-पत्नी-सम्बन्ध को ही लें। इस दौर के उपन्यासों में इस सम्बन्ध के दोनो प्रकार के रूप अभिव्यक्त हुए हैं—ऐसे भी जो थोड़े-बहुत हेरफेर के साथ परम्परागत हैं, ऐसे भी जो पहले नहीं होते थे, जो जायद हमारे सामाजिक जीवन में

ही इनने मुखर और स्पष्ट न थे। परम्परागत प्रकार के सम्बन्धों में एक परिचिन स्थिति है कि पति पढ़ा-लिखा आधुनिक विचारों का है और पत्नी अपढ़, अशिक्षित और एकदम गुराने ढंग की। अमृतलाल नागर के 'बूंद और समुद्र' में महिपाल और उसकी पत्नी के बीच सम्बन्ध इसी परिस्थिति से निर्धारित है। महिपाल का व्यवस्थित असन्तुलित जीवन बहुत-कुछ इस गृहस्थिक असन्तुलन का भी परिणाम है। वह नेसक है, जीवन जगन की बड़ी-छोटी समस्याओं से उत्तजता है, महानता के सपने देखता है, पर उसका निजी जीवन बड़ी सामंजस्यहीन स्थितियों का समूह है। पत्नी के साथ उसका सम्बन्ध निरा शारीरिक है, वह उसके लिये बच्चे पैदा करने की मशीन भर है। किसी भी मानसिक स्तर पर वह न तो अपनी पत्नी के साथ सम्बन्ध खोजता है, न उसके लिए प्रयत्नशील होता है, और न पाता है। फलस्वरूप केवल शीबता है और अपना भावनात्मक जीवन और उसकी तृप्ति कहीं और तलाश करता है। स्पष्ट ही पत्नी पति के इन नीर-नरीकों से प्रमत्त नहीं है, पर वह बहुत अधिक कुछ चाहती भी नहीं, केवल महिपाल के बच्चों की भाषा बने रहकर प्रमत्त है। महिपाल के उच्छृंखल आचरण को पुरखों के समान आचरण के रूप में अनिवार्य मानकर चलती है। एक प्रकार से वह सामाजिक जीवन की रुढ़िप्रसूता, गतानुगतिकता को, या दूसरे शब्दों से कहे तो स्थिरता को, बनाये रखने का माध्यम है। हिन्दी कथा-साहित्य की यह अत्यन्त ही बिनी-पिटी स्थिति है और समाज के भी उस अत्यन्त ही गतिहीन और अड-पड की सूचक है जहाँ बदलते हुए परिवेश और सम्बन्धों का सबसे कम असर हुआ है। इसी परम्परागत रूप का नस्लानी हिन्दुओं के मन्दर्भ में एक प्रकार वह है जिसमें स्त्री और पुरुष दोनों ही पिछड़े हुए और अशिक्षित या अर्ध-शिक्षित हैं, और दोनों में निरन्तर झगडा चलता रहता है। इसका एक उदाहरण कृष्ण बलदेव वर्मा के 'उसका बचपन' में है जहाँ बाबा और माँ में शुरू से अन्त तक लड़ाई ही टनी रहती है—समय-दिना किसी विशेष तात्कालिक कारण के, निम्न-मध्यवर्गीय जीवन की अनिवार्य परिस्थिति के रूप में। इस स्थिति में भी अपने-आप में कोई नवीनता नहीं है। किन्तु स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों के ये रूप धीरे-धीरे हिन्दी उपन्यास-साहित्य में विलीन होने जा रहे हैं। इस दौर के सार्थक और उत्तेजनीय उपन्यासों में इनका ऐसा चित्रण अल्पतः बहुत ही कम है, और जो है भी वह बहुत ही ऊपरी और सतही है। 'उमका बचपन' को छोड़कर अन्यत्र कहीं इन स्थिति के अनिवार्य गहरे दबाव और उनकी विस्फोटक परिणतियों का कोई माहमपूर्ण या गवेषणशील सूक्ष्म चित्रण नहीं मिलता, परिस्थिति का भीषण प्रस्तुतीकरण मात्र दिखायी पड़ता है।

अन्य परम्परागत सम्बन्धों में 'बूंद और समुद्र' में ही तारा और वर्मा है, जिन्होंने 'प्रेम-विवाह' किया है। वे अपनी इस स्थिति से प्रमत्त और सुखी हैं, और अपनी साहसिकता के कारण वे आस-पास के समाज में चर्चा के, इत्मीय के, प्रशंसा के पात्र हैं, इत्यादि। 'बूंद और समुद्र' में इस सम्बन्ध का कोई विशेष उपयोग नहीं है, वह केवल रोचकता के लिए और कुछ विषमता उत्पन्न करने के लिए ही लाया गया जान पड़ता है। किन्तु वैसे प्रेम-विवाह आज भी हमारे समाज में उत्सुकता और कौतूहल, ईर्ष्या आदि के भाव जगाना है, और इसी कारण अन्ततः एक प्रकार के आक्रोश और सन्देह का भी। हमारी समाज-व्यवस्था और उसमें स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों के बदलने हुए रूपों की यह एक संक्रान्तिकालीन स्थिति है, और कलात्मक अन्वेषण के लिए बहुत ही महत्वपूर्ण सम्भावनाएँ प्रस्तुत करती हैं, पर उसका उपयोग हमारे उपायानों में नहीं के बराबर हुआ है।

अब के 'नहर में धूमता आईना' में चन्दा और चेतन का सम्बन्ध भी परम्परागत प्रकार का है। पत्नी चन्दा मुन्दरी पर सीधी-सादी है, परिश्रम उसके बजाय उसके रिश्ते की अधिक गुन्दर भावपूर्ण बहन के प्रति अधिक आकृष्ट होता है, उसके माय घोड़ा-सा 'पलट' भी करता है। किन्तु उग्रा विवाह अन्त्य हो जाता है, और चेतन बहुत समय तक उदास, दुःखी और उलझा-उलझा रहने के बाद अन्त में पत्नी की मरलता, विश्वास और स्नेह के भागें झुक जाता है, इत्यादि। स्त्री-पुरुष, विशेषकर पति-पत्नी, सम्बन्धों की इस प्रकार की भावुक, रोमैटिक, किञ्चोर परिरूपणा हिन्दी कथा-साहित्य में बहुत ही आम है, जो अन्ततः जीवन को बड़े गहनहीन से देखने, या गहराई में न जा सकने की ही सूचिका करती है।

इसी रोमैटिक दृष्टि का एक अन्य रूप है 'बूंद और समुद्र' में ही बनकन्या और मञ्जन का सम्बन्ध। उपायान के प्रारम्भ में वे पति-पत्नी नहीं हैं, पर अन्त तक पहुँचने-पहुँचने हो जाते हैं। इस प्रकार में 'बूंद और समुद्र' का केन्द्रीय भावपूर्ण बनकन्या और मञ्जन के परिचय, प्रेमोत्पत्ति, 'कोर्टशिप', विवाह और परकीर्ण आदर्श व्यक्तिगत तथा सामाजिक जीवन ही है। दोनों 'आधुनिक' हैं—बनकन्या राजनीति में जुड़ी हुई, मञ्जन बिजनेस में। प्रीति के अनुकूल ही बनकन्या निष्ठावान, तेजस्विनी, कर्तव्यवादी, मञ्जरी स्वभाव की स्त्री है, और मञ्जन 'कलाकार', गैर-विश्वेदार, अस्मिन्-प्रवृत्ति तथा मोन-जीवन में प्रायः अमनुजित प्रकार का पुरुष। पर उपायानकार उन दोनों के विभिन्न व्यक्तित्वों के सजाव को किसी मुश्किल, मीठापन और मजबूत स्वर तक नहीं ले जा पाता। कुछ बिनाकर उसकी परम्परा टकराए और अन्तिम मञ्जरी को भी पत्नीकरण आदर्शवाद, भावुक और रोमैटिक ही रह जाता।

है, उनके व्यक्तित्वों की विशेषताएँ नायक-नायिका के लक्षणों की भाँति घोषित और आरोपित ही रहती हैं, वास्तविक काम-व्यापार में उनका सघात बड़ा सतही, अपर्याप्त और कृत्रिम जान पड़ता है। इस प्रकार अन्ततः वह स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों के किसी मूलभूत गहन उपलब्धि का सूचक नहीं है।

परम्परागत प्रकार के सम्बन्धों में एक अपवाद नरेश मेहता के 'यह पथ बन्धु या' में सरस्वती और श्रीधर के बीच सम्बन्ध है। सरस्वती पति श्रीधर के प्रति सम्पूर्ण रूप से समर्पित, निष्ठावान् नारी है। दूसरी ओर श्रीधर भी उसकी ओर से उदासीन या विमुख नहीं, पर वह स्वभाव से निष्क्रिय और अत्यन्त ही साधारण प्रकार का व्यक्ति है। वह अपनी ही घुन में घर से भाग-कर चला जाता है और परिस्थितिवश पचीस वर्ष तक वापस नहीं लौटता। इस बीच सरस्वती जीवन की सारी लाछना, कष्ट, पीड़ा अभाव—बाह्य तथा भावनात्मक दोनों प्रकार के—ज्ञान्त भाव से सहन करती रहती है। अन्त में जब श्रीधर लौटता है तब वह टूट जाती है और उसकी मृत्यु होती है। पति-पत्नी के इस सम्बन्ध में भी सारे परम्परागत मूल्य ही हैं; पर उनका, विशेषकर सरस्वती के व्यक्तित्व का, अन्वेषण लेखक ने ऐसे सघम, सहानुभूति और करुणा की उपलब्धि के साथ किया है, कि एक ओर तो सरस्वती के व्यक्तित्व की असीम गौरव प्राप्त हुआ है, और दूसरी ओर पति-पत्नी-सम्बन्ध के परम्परागत रूप की सारी अमानुषिकता, जड़ता और पीड़ा तथा कष्टना भी भूत हो उठी है। आज के युग में इतनी सहनशील नारी लगभग असम्भव ही लगती है। किन्तु फिर भी वह अपनी अनन्य निष्ठा और सहज शास्त्रीयता के कारण पूर्णतः विश्वसनीय है। इस भाँति मानवीय सम्बन्धों का एक धीतता युग अपनी समस्त गरिमा और मानना में भूत हो उठता है। निस्सन्देह यह एक अत्यन्त परम्परागत स्थिति का बड़ा ही असामान्य प्रक्षेपण है।

असाधारणता का एक अन्य रूप 'चार चन्द्रलेख' में चन्द्रलेखा और सातवाहन के सम्बन्धों में है। इसमें स्त्री त्रिपुरसुन्दरी, आद्य शक्ति-स्वरूपा है, जिसके आगे पुरुष अभिभूत और नत-सिर ही हो सकता है उसके लीला-विलास का साधन-उपादान मात्र ही बन सकता है। पत्नी होकर भी चन्द्रलेखा सातवाहन में कुछ इतनी ऊपर और विजिष्ट बनी रहती है कि उससे एक बड़े असाधारण तथा अपरिचित-मे भाव की सृष्टि होती है। पर वास्तव में स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों का यह रूप इतना अधिक अवास्तव और लाक्षणिक है कि उसकी समकालीन सम्बन्धों में तुलना बहुत उपयोगी नहीं।

पति-पत्नी-सम्बन्धों में अपेक्षाकृत नवीन स्वर मोहन राकेश के उपन्यास 'अंधेरे बन्द कमरे' में हरबंस और नीलिमा में है। दोनों आधुनिक हैं। पति पहले पत्नी को नृत्य सीखने को उबसाता है, उत्साहित करता है। पर जब

वह नृत्य को अपने व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति के रूप में देखने लगती है, तो वह चिढ़ जाना है—कुछ इस कारण भी कि उसका अपना महत्व घटता हुआ लगता है, सामाजिक जीवन में दृष्टिकेन्द्र नीलिमा बनने लगती है, हस्वम नहीं। उसे इस कार्य में सम्भावित पत्नी के अन्य पुरुषों के साथ घनिष्ठतर सम्बन्धों की आशंका भी शायद सताती है। नीलिमा को नृत्य की ओर प्रेरित करके, उसे इस कार्य की स्वाधीनता देकर, एक ओर शायद वह अपनी उदारता पर गर्व करना चाहता था, और दूसरी ओर अपने परिचितों में इस बात का गौरव पाना चाहता था कि उसने ही नीलिमा को इतना महत्त्वपूर्ण बना दिया है। अन्ततः नीलिमा कितनी बड़े, कितनी स्वायत्त हो, इस सब का निर्णायक शायद वह स्वयं ही रहना चाहता था। इसी से नीलिमा के स्वतन्त्र व्यक्तित्व और उसके विकास की कल्पना वह नहीं कर पाता। फलस्वरूप दोनों के बीच ऐसे तीव्र तनाव और मानसिक संघर्ष की मृष्टि होती है जिसका कोई हल नहीं। स्वयं सेल्सक ने उसका बड़ा सँगड़ा-सा समाधान दिया है कि नीलिमा घर छोड़कर जाती तो है, पर सौट आती है। पर नीलिमा न तो इम्सन की नौरा-जैसी स्वायत्त है, न उसकी आत्मोपलब्धि ही उतनी सम्पूर्ण और गहन। इसलिए एक नये आधुनिक सम्बन्ध की परिकल्पना होते हुए भी उसकी परिणति में कोई सार्थकता नहीं आ सकी है।

स्त्री के जीवन में घर और बाहर की समस्या के विरोध तो हिन्दी में जैनेन्द्रकुमार हैं ही। 'मुनीता' (१९३६) में इस समस्या का एक रूप उन्होंने प्रस्तुत किया था। अब 'मुम्बदा' (१९५२) में इसी का वह एक नया प्रक्षेप करते हैं। 'मुम्बदा' पारिवारिक जीवन से बाहर आने वाली नारी की कथा है। गृहस्थी की एकरसता से ऊबकर वह बाहर राजनीतिक जीवन में अपनी सार्थकता की तलाश करती है। इस प्रक्रिया में अत्यन्त स्नेही पति कान्त से उसकी दूरी बढ़ती जाती है; आन्तरिकता और महत्त्व में वह मतिशीलता और तीव्रता की ओर, कान्त के निश्छल स्नेह से माल के आकांक्षापूर्ण प्रबल आकर्षण की ओर छूट निकलती है। फलस्वरूप वह अपने-आप में भी 'निर्वागिन' अजनबी होनी जाती है। उसका प्राणवान व्यक्तित्व और बाह्य के प्रति उगता आकर्षण और मोह ही उसकी टूटोटी का कारण बनता है। पिने-पिटे विरोध के और अपनी अवाम्भव अशरीरी दृष्टि के बावजूद, जैनेन्द्र इस उगताप में मात्र की नारी के घर के बाहर एक मित्र प्रकार के वर्मशेन की ओर उन्मुख होने से उत्पन्न आध्यात्मिक भूट को बड़ी तीव्रता से अभिव्यक्त कर गये हैं।

समीनागयन नाम के 'काले फूल का पीरा' (१९५५) में एक सत्यवर्णीक धार्मिक कानाकरण वाले परिवार में पत्नी लक्ष्मी भीना तथा उसके गर्वना 'आधुनिक' वैजनेश्वर प्रवृत्तियों वाले पति देवन के बीच मानसिक टकराव

की कहानी है। पति चाहता है गीता आधुनिक बने, उसके मित्रों (विशेषकर पुरुष मित्रों) के साथ दावतों में, सैर-सपाटे में जाय, शराब और नाच के दौर में हिस्सा ले, दूसरे पुरुषों को रिझाये, कुछ-कुछ स्वयं भी उन पर रीझे, यत्कि अतिवायं और आवश्यक हो तो कुछ इससे भी आगे बढ़ जाये। सप्तेष में, पूरी तरह 'शिक्षित' और 'संस्कृत' समाज की सदस्या बने। गीता के धार्मिक संस्कार इसमें बाधक होते हैं। कलस्वरूप दोनों की ज़िन्दगी विश्रुतल हो उठती है, और गीता अपने पिता के यहाँ लौट जाती है। यह भी सम-कालीन सामाजिक जीवन के एक बड़े तीखे यथार्थ का सूचक है और आज के स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों के एक बड़े विचारणीय रूप को प्रक्षेपित करता है। पर दुर्भाग्यवश लक्ष्मीनारायण सात इस विषयवस्तु को किसी गहरी आधुनिक दृष्टि से नहीं देख पाये, और उनके प्रस्तुतीकरण में कलात्मक सार्थकता भी कम रही है जिससे थोड़ी भावुकता और जान-बूझकर बनाये गये घातना के घातावरण का प्रभाव ही मन पर पड़ता है। फिर भी नये स्त्री-पुरुषों के सम्बन्धों के एक महत्वपूर्ण पक्ष की ओर वह अवश्य इशारा कर सके हैं।

पति-पत्नी-सम्बन्धों के बीच एक नये तत्त्व का समावेश पति द्वारा विवाह से पहले पत्नी के किसी अन्य पुरुष के साथ शरीर-सम्बन्ध की स्वीकृति में है। उद्यमकर भट्ट के 'सागर, लहरें और मनुष्य' में डॉ० पादुरग यह जानते हुए भी कि रत्ना गर्भवती है, उससे विवाह करता है। किन्तु इस स्थिति के प्रक्षेपण में नाटकीयता और आदर्शवादिता अधिक है, इसलिए वह अस्वाभाविक और काल्पनिक लगती है। उनके सम्बन्धों में इतनी भावगहनता नहीं है कि ऐसी स्वीकृति कलात्मक सार्थकता पा सके। यशपाल के 'भूठा सच' में डॉक्टर प्राणनाथ तारा से विवाह करता है, यद्यपि वह जानता है कि साहीर से भागते समय एक मुसलमान द्वारा बलात्कार के कारण तारा यौन-व्याधि से ग्रस्त है, सोमनाथ के साथ विवाहित तो है ही। दिल्ली लौटने के बाद से तारा के व्यवहार से सबको यही लगता रहा है कि वह अविवाहित है। उसे यौन-व्याधि होना बड़ी लज्जाजनक परिस्थिति का सूचक है, इसलिए वह इसका इलाज भी नहीं करा सकती। पर उदारहृदय डॉ० नाथ उससे विवाह करके अपनी पत्नी के रूप में उसकी चिकित्सा कराने के लिए उसे विदेश ले जाता है। इस स्थिति में भी अन्ततः विमाजन की विशेष विघटनकारी अमानवीय स्थिति ही तारा की रक्षा करती है, और यशपाल का अकन भी डॉ० नाथ की उदारता और हृदय की विशालता पर ही अधिक बल देता जान पड़ता है। किसी अन्य स्थिति में तारा ऐसा सहज उन्मुक्त उदार भाव पाने की आशा ज्ञायद नहीं कर पाती। इस प्रकार यहाँ परिस्थिति की स्वीकृति अधिक है, वैयक्तिक सम्बन्धों की तीव्रता नहीं, न परिकल्पना में, न रूपायन

में। व्यक्ति इसकी मुद्रा में 'ग्रुटा मन' में ही स्वयं और जीनों के सम्बन्धों में, परस्पर आकर्षण और प्रेम के कारण ही, जीनों के पक्ष में विवाहित होते हुए भी एक-दूसरे को पति-पत्नी रूप में स्वीकार करने में अनेकाहून अति सामाजिक विरोध और माहम है, यद्यपि यहाँ भी इसकी स्वीकृति की पृष्ठभूमि विभाजन की विधीरिक्ता ही है।

पति-पत्नी-सम्बन्धों में एक ऐसा 'नीमरे' व्यक्ति के आने में पड़ता, एक त्रिकोण की मूर्ति, क्या-माहिम की अत्यन्त ही सुपरिचित, बन्धक प्रिमी-रिटी, युक्ति है। फिर भी नीमरे या चौध व्यक्ति का अस्तित्व है तो प्रायः अनिवार्य ही। वैयक्तिक सम्बन्धों का कोई अन्वेषण इस स्थिति में बच नहीं सकता। बहुत-से लोग इस 'त्रिकोण' में कई तरह के बाह्य, परिस्थितिमूलक अथवा गहन आन्तरिक रूप-परिवर्तन पैदा करने हैं, अथवा दूसरे शब्दों में, वे नीमरे व्यक्ति की उपस्थिति में उत्पन्न होने वाले तनाव के बहुत-से अपरिचित रूप देख पाते हैं। इसका एक आदर्शवादी रूप जैनेन्द्र के उपन्यासों में मिलता है। 'मुसदा' का उल्लेख पहले हुआ है। 'विन' (१९२२) में 'मुनीता' और 'मुलदा' का एक नया रूप है। मोहिनी बड़े बाप की बेटा है। वह जिनसे में प्यार करती है; पर जिनसे उसे प्यार करके भी उसके धन के कारण हीनता अनुभव करता रहता है। अन्त में दोनों के व्यक्तित्वों में टक्कर होती है और जितने आहत होकर आत्मकवादी बन जाता है। इसमें जैनेन्द्र का सुपरिचित त्रिकोण है। अत्यन्त प्रीति और स्नेहशाली पति और पत्नी के अन्य पुरुष के प्रति प्रेम को भी लमा करने को तैयार है; बाहर से आनेवाला निमंत्रणकारी प्रेमी, और लौहपुरुष प्रेमी के आगे रिरिमायी किन्तु अमाधारण रूपकी स्त्री। किन्तु यह त्रिकोण ही नहीं, जैनेन्द्र द्वारा इसका चित्रण भी अविरतनीय, खोलला और कृत्रिम है। वह एक प्रकार की कुष्ट आदर्शवादिता पर आधारित जान पड़ता है और वास्तव में किसी यथार्थ स्त्री-पुरुष-सम्बन्ध की अभिव्यक्ति को व्यंजित नहीं करता।

भगवतीचरण वर्मा के 'भूले-बिसरे चित्र' में विवाहित जीवन से बाहर प्रेम या शारीरिक सम्बन्ध के कई-एक रूप हैं। ज्वालाप्रसाद और जैदेई का सम्बन्ध, जो रसिकता और हँसी-मजाक से भ्रू होना है, जैदेई के पति की मृत्यु के बाद बड़ा मुखर रूप लेता है। किन्तु दोनों ही व्यक्ति पुरानी दुनिया के हैं, इसलिए उनके सम्बन्ध की परिणति भी बड़ी परम्परागत ही है। जैदेई जैसे ज्वालाप्रसाद को अपने दूसरे पति के रूप में ही स्वीकार कर लेती है, और आजीवन उसे वैसी ही अनन्यता और निष्ठा में निभाये जाती है। इसलिए प्रारम्भिक चमक के बाद इस सम्बन्ध में कोई विशेषता नहीं रहती, क्योंकि इस स्थिति से उत्पन्न किसी बाह्य अथवा आन्तरिक संधर्ष का कोई रूप

नहीं उभरता। ज्वालाप्रसाद की पत्नी इस बात को जानती है पर सहनशीला हिन्दू स्त्री की भाँति इसे धीरज और विश्वास के साथ स्वीकार कर लेती है। इसकी तुलना ये गंगाप्रसाद के सन्तो और मनका से सम्बन्ध कुछ अधिक तीव्रता लिये हुए है। पर दोनों ही रोमैटिक काल्पनिकता या भावुकता से आश्रान्त हैं। सन्तो गंगाप्रसाद के कारण भ्रष्ट होकर सीधी पतन के मुँह में चली जाती है, और बेव्या भलका आदर्शवादी होने के कारण किमी युवक से विवाह करके देश के कल्याण के कार्य में लग जाती है। जीवन के मूलभूत सम्बन्धों की ये सरल परिणतियाँ बड़ी मलही और छूँछी तो हैं ही, वे पिनी-पिटी भी बेहद हैं, और कसूरतमक अक्षमता और स्थूलता की सूचक हैं। इसी स्थूलता के दो अन्य रूप इसी उपन्यास में हैं राधाकिशन और उसकी पत्नी कंलासो तथा राजा सत्यप्रसन्न मिह्र और रानी हेमवती के सम्बन्ध। राधाकिशन व्यवसायी है और वह अपनी व्यावसायिक उन्नति के लिए अपनी पत्नी के शरीर के उपयोग में नहीं हिचकता। और राजा-रानी तो मूल-आम आदमन अपने पलग के साथी बदलते रहते हैं।

ऐसी ही स्थूलता का एक अन्य उदाहरण 'बूँद और समुद्र' में मनिषा मुनार की पत्नी 'बड़ी' तथा बबि बिरहेश के बीच प्रेमकाण्ड में है। किन्तु उसमें एक हद तक निम्न मध्यवर्गीय ब्रह्मानी परिवेश की एक स्त्री की दमित अमृत आकाशाओं की भीषण परिणति की कहना है। लेखक का रोप भी बड़ी में अधिक बिरहेश के प्रति है, जो उस प्रेम को पूरी तरह स्थूल नहीं होने देना। इसी उपन्यास में अधिशिक्षिता दकियानूसी पत्नी से असन्तुष्ट महिपाल और डॉक्टर शीला स्विंग के बीच सम्बन्ध फिर वही आदर्शवादी राह पकड़ लेता है; उच्छ्वल पुरुष और समर्पिता नारी। शीला स्विंग में विवाहिता स्त्री की-सी एकनिष्ठता और भक्ति दिखाकर लेखक ने उस सम्बन्ध की मौलिकता और आधुनिक अभिव्यञ्जना उत्तम कर दी है और उसे पूरी तरह परम्परागत बना दिया है।

इन सब चित्रों की तुलना में 'झूठा सब' में जयदेव पुरी और कनक के सम्बन्धों की परिणति में अधिक विस्फोटक तत्त्व है। इसमें त्रिकोण दो बनते हैं : पहले बनक-पुरी-उमिला का और फिर पुरी-बनक-गिल का। किन्तु लेखक ने बड़े विचित्र ढंग से कनक और उमिला दोनों को ही प्रायः सम्पूर्ण सहानुभूति दी है, जिससे पुरी की नीचता और अमानुषिकता उभर आयी है। किन्तु पहले त्रिकोण में एक और तत्त्व भी वह में आया है—कुछ समय बाद बनक के साथ पुरी की एक प्रकार की नपुंसकता, जिसके कारण पुरी और बनक का सम्बन्ध अन्त में टूट ही जाता है। पुरी की इस अवस्था के विषय में उपन्यास में मनोविश्लेषणात्मक दलीलें दी गयी हैं—बनक के साथ शारीरिक

सम्बन्ध के समस्त उमे उमिमा की याद आ जाती है, अपने छोटे हीन-हीन काश्तगुरी अपने को कनक में हीन अनुभव करता है, कर्मगत तथा माण्डूति हीनता का भाव तो है ही, इत्यादि। किन्तु इस नाटकीयता और वास्तविक शारीरिक काश्तगुरी का चरित्र थोड़ा कठिन भवें ही होना हो, कनक और गुरी के सम्बन्धों की मानवीय स्थिति दुर्बल पट जाती है। दोनों के बीच परिवेश का अन्तर तो है ही (दोनों चाहें तो कर्मगत अन्तर भी रह सकते हैं), मानसिक अन्तर भी है। उनके बीच विपटनकारी मध्यम के मूल उनके मूल व्यक्तिगत और उनके पास आने की परिस्थितियों में ही निहित है। उस स्थिति के स्वाभाविक विकास के अवशेषों की वज्राय उमे अनिश्चित बहतीना समाना, यथागत की दृष्टि की बाह्यपरकता को ही रेखांकित करना है। फिर कनक में परम्परागत और आधुनिक नारी का बड़ा दिनचर्या मिश्रण है और उसके व्यक्तिगत का रुपायन ही इस सम्बन्ध के चित्रण को सार्थक मानवीय भावना देना है। अन्त में यह त्रिकोण एक ओर तो उमिला के किसी डॉक्टर में व्याह कर लेने के कारण टूटता है, पर गिल और कनक के बीच कोमल मूल बनने में नये सिरे में फिर प्रकट होता है। गिल-कनक-सम्बन्ध में भी गहराई और सावधानता प्राप्त करने की सम्भावनाएँ हैं, पर उपन्यास में वह मूल रोचकता के स्तर पर ही रह जाता है, किसी मावात्मक ऊर्ध्वता को प्राप्त नहीं कर पाता। कुछ भिन्नकर इन सम्बन्धों में किसी हद तक आधुनिक स्त्री-पुरुषों के जीवन और उनके तनावों की झलक मिलनी है, जो परिचित चौपटे में होने पर भी पूर्णतः व्यक्तित्व और सप्रणयता से मूल्य नहीं।

त्रिकोण के चौपटे में ही अधिक तीव्र और बिस्फोटक सम्बन्धों का एक उदाहरण मद्रू भण्डारी और राजेन्द्र यादव के सम्मिलित उपन्यास 'एक इष मुस्कान' (१९६३) में मिलता है। इसमें लेखक अमर एक साथ दो त्रिपों की ओर आकर्षित है : रजना जिसे वह कलिय के दिनों से जानता और प्रेम करता है और जो उसके अनुरोध पर अपने घरवालों को छोड़कर उसी नगर में आ जाती है जहाँ अमर रहता है। दूसरी ओर है अमला, धनी पिता की पुत्री, अपने पति द्वारा परित्यक्ता, अमर की रचनाओं की प्रशंसक। रजना उसे विवाह के लिए प्रेरित करती है, अमला उसे महान लेखक देखना चाहती है और उसे व्याह करने को मना करती है। अमर को अमला की ही बात अच्छी लगती है, किन्तु वह रजना से जादी भी कर ही लेता है। पर विवाहित जीवन सुखी नहीं होता। वे अलग भी रहने सपते हैं, पर रजना गर्भवती है, इसलिए वे फिर साथ रहने का प्रयास करते हैं। किन्तु अमर रजना को गर्भपात करने के लिए मजबूर करता है, इससे दोनों के बीच दरार और बड़ जाती है। अन्त में रजना किसी दूसरे शहर में नौकरी पर चली जाती है।

उपर अमला के जीवन में भी परिवर्तन होते हैं। वह अपने वर्ग और परिवेश से कटती जाती है। अन्त में पुरी में एक होटल में अमर और अमला की फिर भेंट होती है। पर दोनों इतने बदल गये हैं कि एक-दूसरे को पहचान नहीं कर पाते। अमला घायल हो जाती है, अमर अकेला रह जाता है। इस सम्पूर्ण स्थिति में कई एक मये मरते हैं जो आधुनिक जीवन, उसके बदलते हुए दबावों और तनावों तथा उनकी परिणतियों के सूचक हैं। त्रिकोण का बाहरी खोल पुराना-सा सपने पर भी उसके भीतर का भावतत्त्व भिन्न है। पर उपन्यास में अन्विष्टि का अभाव है इसलिए इन सम्बन्धों की सफाई को अधिक निर्मम ध्मनुनिष्ठता तथा सूक्ष्मता से देगना सम्भव नहीं होता, मानवीय सम्बन्धों के अन्वेषण की बजाय उनका एक ऊपरी प्रतिरूप मात्र प्रस्तुत हो पाता है। फिर भी हममें बदलते हुए सम्बन्धों की करुणा अवश्य है जो नयी सम्भावनाओं को सूचित करती है।

यह दिलचस्प बात है कि विवाहित व्यक्तियों के अपने सगी या सगिनी के अनिश्चित अन्त किसी से प्रेम के इन सम्बन्धों में, प्रायः कवि, लेखक या बुद्धिजीवी कोटि के व्यक्ति होते हैं, अर्थात् ऐसे अधिकांश उपन्यास कमोवेश मात्रा में आत्मसाक्षात्कारक हैं। डॉ० देवरात्र के उपन्यास 'पप की लोज' (१९५१) में कवि चन्द्रनाथ का कल्पनाविलासी मन अपनी सरल साधारण पत्नी सुशीला से पूरा सन्तोष न पाकर पत्नी की एक बौद्धिक सहेली साधना की ओर लखता है। पर साधना का विवाह हो जाता है और वह चली जाती है। बाद के जीवन में दोनों एक बार फिर मिलते हैं—साधना अपने पति से झगड़-कर चली आयी है। पर दोनों के बीच अब एक व्यवधान है जो दूर नहीं होना, एक प्रकार से इस उपन्यास में इस बात का अन्वेषण है कि क्या बौद्धिकता दो स्त्री-पुरुषों के बीच सन्तुलित अथवा सार्थक सम्बन्ध का पर्याप्त आधार है? पर 'पप की लोज' में उसका रूपायन बहुत-सी अनावश्यक बातों में जलजलकर बिगड़ जाता है। इसी लेखक के अन्य उपन्यास 'अजय की ठाढ़री' (१९६०) में भी एक मस्तिष्क, दर्शन और साहित्य के पंडित व्यक्ति के, जो विवाहित भी है, एक अन्य अविवाहित युवती हेम से प्रेम, उसकी विफल परिणति और उससे उत्पन्न विवशता तथा कुपठा का ही चित्रण है। ठाकुर-प्रसादसिंह के उपन्यास 'पुत्रासुन्दरी' (१९६३) में सज्जा नामक युवती अपने नपुंसक पति को त्यागकर चली आती है और उसके विद्यार्थी-जीवन के एक ऐसे वन्धु के साथ उसका फिर से सम्बन्ध जुड़ता है जिसके प्रति उसके मन में प्रेम का भाव था तो, पर तब वे दोनों ही उसे समझ न सके थे। जीवन की विभिन्न स्थितियों से गुजरकर वे दोनों अन्त में अपने-आप से साक्षात्कार करते हैं।

सम्बन्ध के समय उसे उमिला की याद आ जाती है; अपने छोटे डोल-डोल के कारण पुरी अपने को कनक से हीन अनुभव करता है, वर्गगत तथा सांस्कृतिक हीनता का भाव तो है ही, इत्यादि। किन्तु इस नाटकीयता और बाह्य शारीरिक कारण से पुरी का चरित्र थोड़ा बक्र मसे ही होता हो, कनक और पुरी के सम्बन्धों की मानवीय स्थिति दुर्बल पड़ जाती है। दोनों के बीच परिवेश का अन्तर तो है ही (जिसे चाहें तो वर्गगत अन्तर भी कह सकते हैं), मानसिक अन्तर भी है। उनके बीच विघटनकारी संघर्ष के सूत्र उनके मूल व्यक्तिस्थों और उनके पास आने की परिस्थितियों में ही निहित है। उस स्थिति के स्वाभाविक विकास के अन्वेषण की बजाय उसे अतिरिक्त भड़कीला बनाना, यशपाल की दृष्टि की बाह्यपरकता को ही रेखांकित करता है। फिर कनक में परम्परागत और आधुनिक नारी का बड़ा द्विधत्व मिश्रण है और उसके व्यक्तित्व का रूपायन ही इस सम्बन्ध के चित्रण को सार्थक मानवीय आयाम देता है। अन्त में यह त्रिकोण एक ओर तो उमिला के किसी बौद्धिक से ब्याह कर लेने के कारण टूटता है, पर गिल और कनक के बीच कोमल सूत्र बनने से नये सिरे से फिर प्रकट होता है। गिल-कनक-सम्बन्ध में भी गहराई और सार्थकता प्राप्त करने की सम्भावनाएँ हैं, पर उपन्यास में वह सूत्र रोचकता के स्तर पर ही रह जाता है, किसी भावार्थक ऊर्ध्वता को प्राप्त नहीं कर पाता। कुल मिलाकर इन सम्बन्धों में किसी हद तक आधुनिक स्त्री-पुरुषों के जीवन और उनके तनावों की झलक मिलती है, जो परिचिन धौलटे में होने पर भी पूर्णतः व्यक्तित्व और संप्राणता से शून्य नहीं।

त्रिकोण के चौपटे में ही अधिक तीव्र और विस्फोटक सम्बन्धों का एक उदाहरण मन्नू भण्डारी और राजेन्द्र यादव के सम्मिलित उपन्यास 'एक ईश मुस्कान' (१९६३) में मिलता है। इसमें लेखक अमर एक साथ दो स्त्रियों की ओर आकर्षित है। रजना जिसे वह कॉलेज के दिनों से जानता और प्रेम करता है और जो उसके अनुरोध पर अपने घरवालों को छोड़कर उसी नगर में आ जाती है जहाँ अमर रहता है। दूसरी ओर है अमला, घनी पिता की पुत्री, अपने पति द्वारा परित्यक्ता, अमर की रचनाओं की प्रशंसक। रजना उसे विवाह के लिए प्रेरित करती है, अमला उसे महान खेलक देना चाहती है और उसे ब्याह करने को मना करती है। अमर को अमला की ही बात अच्छी लगती है, किन्तु वह रजना में शादी भी कर ही लेता है। पर विवाहित जीवन सुखी नहीं होना। वे अलग भी रहने लगते हैं, पर रजना गर्भवती है, इसलिए वे फिर साथ रहने का प्रयास करते हैं। किन्तु अमर रजना को गर्भ-पान करने के लिए मजबूर करना है, इसमें दोनों के बीच दरार और भाव-जानी है। अन्त में रजना किसी दूसरे नगर में नौकरी पर जाती जानी है।

उपर अमला के जीवन में भी परिवर्तन होते हैं। वह अपने वर्ग और परिवेश में कटती जाती है। अन्त में पुरी में एक होटल में अमर और अमला की फिर भेंट होती है। पर दोनों इतने बदल गये हैं कि एक-दूसरे को पहचान नहीं कर पाते। अमला पागल हो जाती है, अमर अकेला रह जाता है। इस सम्पूर्ण स्थिति में कई एक नये तरंग हैं जो आधुनिक जीवन, उसके बदलते हुए दबावों और तनावों तथा उनकी परिणतियों के सूचक हैं। त्रिकोण का बाहरी खोल पुराना-भा लगने पर भी उसके भीतर का भावस्वरूप भिन्न है। पर उपन्यास में अन्विति का अभाव है इसलिए इन सम्बन्धों की सच्चाई को अधिक निर्मम वस्तुनिष्ठता तथा सूक्ष्मता से देना सम्भव नहीं होता, मानवीय सम्बन्धों के अन्वेषण की दृष्टि उनका एक ऊपरी प्रतिक्रिया मात्र प्रस्तुत हो पाता है। फिर भी इसमें बदलते हुए सम्बन्धों की करुणा अवश्य है जो नयी सम्भावनाओं को सूचित करती है।

यह दिलचस्प जान है कि विवाहित व्यक्तियों के अपने सगी या सगनी के अनिश्चित अन्वय किसी से प्रेम के इन सम्बन्धों में, प्रायः कवि, लेखक या बुद्धिजीवी कोटि के व्यक्ति होते हैं, अर्थात् ऐसे अधिकांश उपन्यास कर्मोद्देश भाषा में आत्मगार्हस्थ्य हैं। डॉ० देवराज के उपन्यास 'पय की खोज' (१९५१) में कवि चन्द्रनाथ का कल्पनाविलासी मन अपनी सरल साधारण पत्नी सुशीला में पूरा सम्मोषण पाकर पत्नी की एक बौद्धिक सहेली साधना की ओर लिखता है। पर साधना का विवाह हो जाता है और वह चली जाती है। बाद के जीवन में दोनों एक बार फिर मिलते हैं—साधना अपने पति से झगड़कर चली आयी है। पर दोनों के बीच अब एक व्यवधान है जो दूर नहीं होना, एक प्रकार से इस उपन्यास में इस बात का अन्वेषण है कि क्या बौद्धिकता दो स्त्री-पुरुषों के बीच सन्तुलित अवस्था साधक सम्बन्ध का पर्याप्त आधार है? पर 'पय की खोज' में उसका स्थापन बहुत-सी अनावश्यक बातों में उलझकर बिगड़ जाता है। इसी लेखक के अन्य उपन्यास 'अज्ञेय की हाथरी' (१९६०) में भी एक संस्कृति, दर्शन और साहित्य के पंडित व्यक्ति के, जो विवाहित भी है, एक अन्य अविवाहित युवती हेम से प्रेम, उसकी विफल परिणति और उससे उत्पन्न विकसलता तथा कुष्ठ का ही चित्रण है। ठाकुर-प्रसादसिंह के उपन्यास 'कुब्जासुन्दरी' (१९६३) में सज्ञा नामक युवती अपने नपुंसक पति को त्यागकर चली जाती है और उसके विद्यार्थी-जीवन के एक ऐसे वन्द्य के साथ उसका फिर से सम्बन्ध जुड़ता है जिसके प्रति उसके मन में प्रेम का भाव था तो, पर तब वे दोनों ही उसे समझ न सके थे। जीवन की विभिन्न स्थितियों से गुजरकर वे दोनों अन्त में अपने-आप से साक्षात्कार करते हैं।

पुरुष-सम्बन्धों की कोमलता और उनका मानसिक-आध्यात्मिक घरातल जैसे नष्ट होता जा रहा है—कम-से-कम इस प्रक्रिया के प्रारम्भ होने के चिह्न नजर आने लगे हैं। एक ओर स्त्री-पुरुष परस्पर परिचित होकर, पारस्परिक प्रेम के आधार पर ही विवाह करना चाहते हैं, कम-से-कम अपने पारम्परिक आकर्षण की सामाजिक स्वीकृति चाहते हैं; दूसरी ओर उनके सुलकर मिल सकने, एक-दूसरे को पहचान सकने और एकाधिक व्यक्तियों में से अपना सहभागी चुन सकने की सम्भावनाएँ-सुविधाएँ अत्यन्त ही कम हैं। विभिन्न आजीविकाओं में स्त्री-पुरुषों के बीच प्रतियोगिता समानता के भाव के बजाय बटुना को ही अन्म देती है। ये सभी तथ्या ऐसे ही अन्य अन्तर्विरोध अपनी पूरी जटिलता, विविधता और सूक्ष्मता में हमारे उपन्यासी में उसी प्रकार नहीं के बराबर अभिव्यक्त हुए हैं, जिस प्रकार स्त्री-पुरुष के मूलभूत आकर्षण और सपान के गहन और सूक्ष्म रूप। छायावादी तथा छायावादोत्तर काल के साहित्यकार का नारी के प्रति भाव बड़ा अशरीरी, भावुक और बायबी था। आज के लेखक का दृष्टिकोण अधिक 'यथार्थ' और स्थूल भले ही हो गया हो, पर अभी तक वह पर्याप्त सूक्ष्म, संवेदनशील और गहन नहीं हो पाया है। फलस्वरूप हिन्दी उपन्यास में स्त्री-पुरुष-सम्बन्धों से साक्षात्कार सनही, अपर्याप्त और अधूरा ही रह जाता है, किसी बयस्क सम्पूर्ण उपलब्धि के स्तर तक नहीं पहुँचता।



वैयक्तिक सम्बन्धों के अतिरिक्त जीवन के जिस एक अन्य पक्ष की अभिव्यक्ति पर्याप्त सीढ़ना से हिन्दी उपन्यास में होनी रही है, वह है राजनीतिक परिस्थितियाँ। आन्दोलनों, हलचलों, परिवर्तनों, मान्यताओं—प्रायः प्रत्येक रूप में और प्रत्येक स्तर पर, राजनीतिक परिस्थितियों और उनके प्रभाव को हिन्दी का कथा-साहित्य प्रकट करता रहा है। यह एक हद तक स्वाभाविक भी है। स्वाधीनता से पहले और दूसरे महायुद्ध के दौरान, स्वतन्त्रता आन्दोलन हमारे देश की सम्पूर्ण चेतना का केन्द्रबिन्दु था। एक प्रकार से स्वाधीनता आन्दोलन सम्पूर्ण व्यक्तिगत को, जीवन के सभी सामूहिक और वैयक्तिक पक्षों को, घेर लेता था। बहुत हद तक अधिकांश आत्मसंज्ञता, वैयक्तिक स्वाधीनता की भावना तथा सामाजिक संस्कार और परिवर्तनशीलता की माँग कहीं-कहीं जाकर स्वतन्त्रता आन्दोलन से ही जुड़ जाती थी। पराधीन देश की भावगत और बौद्धिक चेतना और साहित्य में उसी अभिव्यक्ति की यात्रा स्थिति बहुत ही सहज और स्वाभाविक है।

स्वतन्त्रता के बाद भी देश की चेतना में राजनीति को प्रायः प्रमुख स्थान प्राप्त रहा है, यद्यपि पिछले वर्षों में यह चेतना कमजोर पर्याप्त विभिन्नोद्देश्य होकर विविध वैयक्तिक रूपों और स्तरों में भी प्रकट होने लगी है। एक और स्वतन्त्रता आन्दोलन के नामसे देश की गरीबी, अशिक्षा तथा सामाजिक विषमता तथा अज्ञान को दूर करने का जो मुख्य उद्देश्य था, वह अभी तक अपूर्ण है, और एक प्रकार से राजनीतिक स्वतन्त्रता के बाद इन बाधाओं ने और भी महत्व तथा नात्यात्मिकता प्राप्त कर ली है। गांधी जी औपनिवेशिक स्थिति में एक गणतन्त्र में क्याकर अपने-आप में एक सर्वव्यापी तथा विराट सामूहिक और वैयक्तिक प्रक्रिया है, जिसे हम देश के जीवन के हर स्तर को प्रभावित किया है, और इस जीवन का कोई कलारमक-सर्वनात्मक प्रमुखीकरण इन प्रक्रिया के मधान में सर्वथा बचकर नहीं निकल सकता था।

हिन्दु दूसरी ओर, एक विपरीत भावधारा भी उभरी ही स्वाभाविकता और महत्ता के मध्य रही है। यह है इस मान का बढ़ता हुआ महत्त्व

कि केन्द्रीय अथवा मूलभूत अथवा प्रमुख होने पर भी, राजनीति सम्पूर्ण जीवन नहीं है, जीवन का साध्य या उद्देश्य नहीं है, मानवीय कार्य-कलाप का सबसे मार्ग या सबसे महत्वपूर्ण अथवा चरम अंश भी नहीं है। किसी स्तर पर प्रत्येक सामूहिक और वैयक्तिक समस्या या प्रश्न के राजनीति में सम्बद्ध हो जाने पर भी, प्रत्येक सामूहिक या वैयक्तिक समस्या, प्रश्न या स्थिति की स्वतन्त्र सत्ता है, और उसे उसके विशिष्ट स्वतन्त्र रूप में देखना और पहचानना सम्भव है। उसके राजनीतिक सम्बन्धों और पक्षों को देखने-गहचानने में बड़ी अधिक सार्थक और महत्वपूर्ण है। क्रमशः यह चेतना भी अधिक स्पष्ट और दृढ़ होती गयी है कि राजनीतिक आर्थिक संयोजन, संगठन, कार्य-कलाप अन्ततः सभी व्यक्ति के लिए ही, उनके व्यक्तित्व के अधिकतम विकास और परिपूर्णता के साधन मात्र। उनकी उपयोगिता और सार्थकता तथा औचित्य की कमी नहीं अन्ततः व्यक्ति और समूह का सुख और कल्याण ही है। यदि वे इन कमी पर खरे नहीं उतरें तो उनकी अज्ञा, उनमें परिवर्तन, उनका उन्मूलन तथा अनिवार्य भी हो जाता है और आवश्यक भी। और यद्यपि यह चेतना और उसके परिणामस्वरूप गतिमान होने वाली क्रिया, स्वयं राजनीतिक गति-विधि और हलचल बन जाती है; किन्तु साथ ही यह चेतना अनिवार्य रूप से व्यक्ति और उसकी नियति की खोज की, अधिकाधिक, समाज के संवेदनशील और सजग अंग के दृष्टिकोण में से आती है, जिससे व्यक्ति और उसके कल्याण का वर्ष समझने का प्रयास होने लगता है, व्यक्तित्व के स्वरूप और सार्थकता का अन्वेषण आवश्यक हो जाता है। अनुभूति के ये पक्ष क्रमशः राजनीति से स्वतन्त्र अस्तित्व प्राप्त कर लेते हैं और उनका स्वतन्त्र अन्वेषण सर्जनारमक कार्य का मुख्य क्षेत्र बन जाता है।

स्वतन्त्रता के दाव के हिन्दी उपन्यास में राजनीतिक परिस्थितियों और व्यक्ति के साथ उसके सम्बन्धों की यह प्रक्रिया किसी-न-किसी रूप में और स्तर पर अवश्य प्रकट हुई है, चाहे उसकी समस्त स्वरूपता, बहुविधता और अटिप्पणा के साथ साक्षात्कार कितना ही सतही या अपर्याप्त क्यों न रहा हो। इस प्रकार कुछ उपन्यासों में राजनीतिक परिस्थितियों, परिवर्तनों या हलचलों का सीधा प्रभुत्वपूर्ण उद्दिष्ट है और व्यक्ति केवल उस उद्देश्य को पूरा करने के उपादान भर है। उनमें राजनीतिक आन्दोलन और परिस्थितियाँ व्यक्ति की नियति की नियामक शक्तियों के रूप में प्रस्तुत हैं, जिनके खेपेड़ों में पड़ा व्यक्ति असहाय इधर से उधर टक्कर खाता रहता है। कुछ उपन्यासों में राजनीतिक कार्य-कलाप व्यक्ति और समुदाय का परिवेश मात्र दिखायी पड़ता है या वह अधिक सार्थक रूप में मूल भाववस्तु से जुड़ा होता है। कुछ अन्य उपन्यासों में व्यक्ति और राजनीतिक परिस्थितियों के बीच एक प्रकार की समानान्तरता

■ और केवल दोनों को उनके साम्प्रतिक सम्बन्ध और धान-प्रतिधान में प्रस्तुत करना चाहता है। इसी प्रकार कुछ में राजनीतिक कार्य-कलाप एक समग्र मानवीय स्थिति के रूप में प्रस्तुत हुआ है, और अन्य विविध तत्वों के साथ राजनीति भी किसी सम्पूर्ण ताने-बाने के एक सूत्र के रूप में बुनी हुई दिमायी पड़ती है, किसी पृथक् सत्ता के रूप में नहीं। कुछ अन्य में राजनीतिक परिस्थितियों या हननानों का चित्र केवल रोचक वर्णनों के स्वर पर, तथ्यात्मक जानकारी देने के लिए है, या फिर राजनीतिक जीवन की सुदृष्टा, भ्रष्टता और जननिकता को दिखाने के लिए हुआ है। साथ ही ऐसे उपन्यासों का भी अभाव नहीं है जिनमें किसी राजनीतिक विचार या पार्टी या गति-विधि का उद्देश्य या परिणाम उसे पक्षधरता के साथ उठाना या गिराना मात्र है, किसी मायंक परिस्थिति या परिणति का प्रस्तुतीकरण नहीं। इस प्रकार राजनीति मानवीय सम्बन्धों के बहुत-से उल्लेखनीय आयामों में प्रस्तुत हुई है। इस प्रस्तुतीकरण को अब तनिक और समीप में देखें।

राजनीतिक-आर्थिक परिस्थितियों और मध्यम को मानवीय नियति का नियामक मानने वाले उपन्यासकारों में भैरवप्रसाद गुप्त, नागार्जुन, पद्मपात, आदि प्रमुख हैं। भैरवप्रसाद गुप्त के उपन्यास 'बंया बंया' (१९५२), 'जंजीरों और नया आदमी' (१९५६), 'सती बंया का चौरा' (१९५६), 'बली' (१९६५) आदि, सभी देहातो में वर्ग-संघर्ष को प्रस्तुत करने के उद्देश्य से लिखे गये हैं। वे किसी हद तक देहाती जीवन का शोषण, पीड़न और दैन्य तथा उनसे उत्पन्न पीड़ा और कष्टता प्रस्तुत करते हुए भी मुख्यतः हिन्दवी की सरलीकृत खानों में बाँटकर देखते हैं, और इन्मान को या तो आर्थिक परिस्थितियों द्वारा यांत्रिक रूप में नियामित-परिचासित दिखाते हैं, या कान्ति करके बगावत में उठता हुआ। इनमें राजनीति का किताबी वर्ग-संघर्ष के आधार पर सीधा चित्रण है, और जीवन के अन्य सभी पक्ष उसके आधीन और गौण रूप में प्रस्तुत हुए हैं। यह चित्रण पक्षपर भी है और एकांगी भी, और जीवन के वास्तविक नियामक सूत्रों को उनकी भूलभूत जटिलता या सूक्ष्मता में नहीं प्रस्तुत करता और न मानवीय ऊष्मा का आभास दे पाता है।

नागार्जुन के 'बलचनमा' तथा अन्य उपन्यासों में भी देहातों की राजनीति का ऐसा ही सीधा चित्रण है, पर उसमें मानवीय तत्त्व सम्भवतः अपेक्षाकृत अधिक संशक है। 'बलचनमा' एक अर्द्ध-नाम सेनिहर भबदूर के वंशजः हिन्दवी की टक्कर माने-म्याते सजग राजनीतिक कर्मी बनने की बंया तो है ही, एक साधारण इग्मान के धीरे-धीरे आत्मसजग होने और अपना अविध्य स्वयं बनाने में प्रयत्न होने की कथा भी है। 'सुराजी' बाबुजों की नीचता, स्वापंपरता और लोग के गुलाबी चित्रण के बावजूद, 'बलचनमा' में सहज धनिष्ठ अनुभूति

की आत्मीयता अवश्य है, जो उसकी राजनीति को सर्वथा अविश्वसनीय नहीं बनने देती, यद्यपि जीवन का सरलीकरण यहाँ भी प्रायः भैरवप्रसाद गुप्त जैसा ही है।

यशपाल भी आर्थिक-राजनीतिक परिस्थितियों को जीवन का एकमात्र नियामक तत्त्व नहीं तो सर्वप्रमुख तत्त्व तो मानते ही हैं। इसलिए वह जीवन को एक निश्चित पूर्व-निर्धारित धारणा के अनुसार प्रस्तुत करने को सहज ही प्रवृत्त हो जाते हैं। उनका अशोक द्वारा कलिंग-विजय के प्रसंग पर आधारित उपन्यास 'अमिता' (१९५६) रुस द्वारा प्रवर्तित शान्ति-आन्दोलन के समर्थन में लिखा गया है। वह जितनी यान्त्रिकता के साथ शान्ति और अहिंसा की श्रेष्ठता और अनिवार्य आवश्यकता सिद्ध करना चाहता है, उतनी ही यान्त्रिकता के साथ उस युग की परिस्थितियों पर वर्ग-संघर्ष का भी आरोप करता है। पर उनके 'मूठा सच' में राजनीति का चित्रण सीधा होकर भी अधिक वस्तुनिष्ठ है। उसमें उन्होंने बड़े विस्तार से उन राजनीतिक-आर्थिक परिस्थितियों का विवरण दिया है जिन्होंने देश के विभाजन को सम्भव तथा अनिवार्य बना दिया। इन सन्दर्भ में विभिन्न राजनीतिक शक्तियों, पार्टियों और आन्दोलनों के रूप और परिणाम भी उन्होंने दिखाये हैं—विभाजन के पहले भी और विभाजन के बाद भी। 'मूठा सच' में राजनीतिक परिस्थितियाँ—बौद्धिक, भाषणारमक, सगठनारमक सभी आयामों में—भाववस्तु के एक स्वतन्त्र, बल्कि प्रधान, तत्त्व के रूप में प्रस्तुत हुई हैं। उपन्यास के अधिकतर व्यक्ति या तो जाने-अनजाने इन राजनीतिक परिस्थितियों के आधीन और उनसे परिचातित हैं, उनकी इच्छाएँ-आकांक्षाएँ, उनके आचरण-व्यवहार, राजनीतिक-आर्थिक कारणों द्वारा निर्धारित होते हैं, या फिर उनका राजनीतिक-आर्थिक परिस्थितियों से कोई सम्बन्ध नहीं है। कोई गहरा या सौहरा घात-प्रतिघात व्यक्तियों और राजनीतिक परिस्थितियों में नहीं दीख पड़ता। विभाजन के बाद दूसरे खण्ड में तो राजनीतिक परिस्थितियों का यह चित्रण और भी स्वायत्त-जैसा हो जाता है, और जीवन की एक स्वतन्त्र शक्ति के रूप में, अपने बड़े विस्तार और फैलाव में, प्रस्तुत होता है। अन्ततः उसका समाचारात्मक, तथ्यात्मक मूल्य ही अधिक है, यद्यपि उसमें भी लेखक की अपनी दृष्टि का, उसके साम्यवादी-समर्थक दृष्टान्त का, प्रभाव उसके व्यवस्थित चित्रण और पक्षधरता में प्रायः सर्वत्र देखा जा सकता है। कुल मिलाकर 'मूठा सच' में भी राजनीतिक परिस्थितियों का चित्रण किसी गहरी मानवीय स्थिति का अंग न होकर बाह्य परिवेश मात्र है, जिससे उपन्यास में प्रस्तुत व्यक्तियों का सम्बन्ध भी मनही और प्रामाणिक ही रह जाता है।

इसमें भिन्न पक्षीस्वरताय रेणु ने 'परती परिक्षा' (१९५७) में राजनीति

शक्ति प्रक्रिया और अधिक मानवीय सम्बन्धों के साथ अनुवाद की आवश्यकता के रूप में आती है। उसमें देश के दोनों नृजातों के बीच के जीवन की ही निष्ठा पायी है। लोगों के अन्तर में फैली हुई हताशाओं को भी नयी जमीन किम प्रकार सुगंधित कर सती है मनीषा योजनाओं के फलस्वरूप नया जीवन प्राप्त होती है, और इस सम्बन्ध की प्रक्रिया में उस नयी के आग-वायु का जीवन किम प्रकार अत्यन्त विशुद्ध और स्वच्छ हो उठता है, इसी का विवरण विन 'नयी नृजात' में प्रस्तुत किया गया है। यह भूमि सुगंध में इसी प्रतिपादित होती आती है। सुदूर अतीत में कभी किसी समय किसी ने अत्यन्त बुरा कार्य करना और हताशा-वालों पर एक भूमि बनायी हो गयी। इस भूमि के निवासियों ने अपने-आपों के निवासियों के साथ इस नृजात को एक प्रकार से भाग्य की भीषण मानने लगे और इसे धेड़कर माना प्रकार के अन्तर्जातीय उनके सम्बन्धों में गहरे जम गये। यहाँ तक कि अब इस स्थिति में किसी भी प्रकार के परिवर्तन की सम्भावना भी उन्हें विचार के विधान में हस्तगत करने के बजाय जान पड़ने लगी और वे ऐसे किसी भी प्रयत्न को मन्दिर, आग-वायु और प्रय की दृष्टि में देखने लगे। उनके मन के भीतर यह धारणा बढभूत हो गयी कि अब भी कोई इस विधान को बदलने का यत्न करना है तो समूचे गाँव पर, समाज पर, नये गिरे में विपत्ति टूटनी है।

परती के निवासियों बसा पुरानपुर ऐसा ही एक गाँव है जहाँ के निवासी इसी प्रकार अन्तर्जातीयों में जीवन बिताते आये हैं। इसी बीच देश को स्वाधीनता प्राप्त होनी है, कांग्रेस सरकार बननी है, और नयी घाटी-योजनाएँ तैयार होनी हैं। इन योजनाओं के फलस्वरूप व्यापक परिवर्तन होने लगते हैं, नये-नये विचार, नये-नये आन्दोलन इस क्षेत्र के गाँवों में आकर पनपने हैं, और देश के अनेकानेक स्थिर जीवन में भयंकर आलोचन उत्पन्न हो जाता है। साथ-ही-साथ उधर कांग्रेस सरकार भूमि-सम्बन्धी कानूनों में भी सुधार करने का प्रयत्न करती है जिसके फलस्वरूप भूमि के नये बन्दोबस्त की तैयारियाँ होनी हैं, नये बँटवारे की योजनाएँ बननी हैं। पुरानपुर गाँव के सभी निवासी अपना-अपना दावा, अपना-अपना अधिकार भूमि के विभिन्न अंशों पर घोषित करते हैं, और तीन वर्ष तक बन्दोबस्त-विभाग के अधिकारी अजिम्मा मांगते हैं, लोगों के दावों की तथा माँगों की जाँच करते हैं और मामले निपटाते हैं, देश के जीवन में भूमि के बँटवारे से अधिक क्रांतिकारी स्थिति दूसरी नहीं हो सकती। उसके कारण अनिवार्य रूप से सदियों से जमे हुए जीवन की पतें—भावनाओं की, विचारों की, संस्कारों की, सामाजिक सम्बन्धों की, आचार-व्यवहार, रीति-रिवाज की, संघर्ष में जीवन के प्रत्येक स्तर की पतें—टूटने लगती हैं। नवीन और पुराने परिवर्तन और यथावत्ता,

प्रगति और परम्परा के बीच भयंकर स्वीचमन, टकराव और संघर्ष का प्रारम्भ हो जाता है।

किन्तु, जैसा प्रायः होता है, सामयिक जीवन के परिवर्तनों को मानव-माया का रूप देने में, विशेषकर राजनीतिक और आर्थिक जीवन के परिवर्तनों को चित्रित करने में, सदा ही यह आशंका रहती है कि नेतृक जीवन के सतही कारबार में उलझ जाये और पार्श्वों के अवैधानुगत अधिक प्रामाणिक और ऊपरी क्रियावत्ताओं में आगे न बढ़ पाये। अथवा यह भी भय रहता है कि राजनीतिक अथवा अन्य बौद्धिक माध्यमाओं और विचारधाराओं के अथवा राजनीतिक पार्टियों के घात-प्रतिघात के ऊपरी रूप को समझने और प्रस्तुत करने में ही रह जाय। 'परती परिकथा' भी सतही जीवन को इसी भ्रमभुनैया में उलझ गयी है। लेखक पुरानपुर में भूमि के नये बन्दोबस्त को लेकर चलने वाले रीढ़पेछों और देहानी राजनीति के बहुत-से हफ्फण्डों का विस्तार में चित्रण करता है, विभिन्न पार्टियों की दलबन्दी, गन्दगी और मिडान्तहीनता पर प्रकाश डालता है, नयी योजनाओं की चर्चा करता है। किन्तु यह सब चित्रण किसी कलात्मक समझना की ओर नहीं चड़ता, उसे कोई गहरी सार्थकता प्रदान नहीं करता, क्योंकि यह सब सतही चर्चलता किसी गहरे विधीभ से नहीं जुड़ पाती, उसमें कोई मौलिक मानवीय सत्त्व नहीं उभरता। दूसरी ओर, लेखक सक्रिय राजनीति में स्वयं व्यक्तिगत रूप से भली-भाँति परिचिन होने पर भी, उसका दृष्टिकोण, उसका कलात्मक बोध और उसकी महत् सद्धानुभूति मूलतः राजनीतिक नहीं है। इसलिए 'परती परिकथा' एक संशय राजनीतिक उपन्यास का रूप भी नहीं लेता।

नरेश मेहता के 'यह पथ बन्धु था' में राजनीति को महत्वपूर्ण पात्रों के परिवेष्ट के, या उसमें भी अधिक उनके कार्यक्षेत्र के, रूप में चित्रित करने का प्रयाम है। श्रीधर इन्दौर और काशी में अनायास राजनीति के लूफान में पड़ जाता है और स्वभाव से महत्वाकांक्षाहीन और निष्क्रिय होने के कारण राजनीति की संकीर्णता और दलबन्दी में अनचाहे ही पिसने लगता है। यहाँ राजनीतिक जीवन एक तो निकट-अनीत के एक युग से सम्बद्ध है, दूसरे, उसकी गति भी, या तो आतंकवादी स्तर पर या सतही कांग्रेसी आन्दोलन के स्तर पर, चलती है। उसमें 'झूठा सच' या 'परती परिकथा' की-सी गति या मर्मशायी तीव्रता नहीं है। किन्तु श्रीधर स्वयं इतना गतिहीन है कि यह राजनीति भी एक परिस्थिति के रूप में उसकी जिन्दगी की कसुरा को तीव्र करके उद्घाटित करने का साधन बन जाती है। फिर भी अपने-आप में परिस्थिति के रूप में राजनीतिक यथार्थ का यह चित्रण भी बड़ा सतही और धीन है, जीवन की अधिक गतिशील परिस्थिति के रूप में उसे प्रस्तुत नहीं करता।

डॉ० देवराज के 'पथ की खोज' (१९५१) में एक कवि के संवेदनशील मन पर १९४२ के आन्दोलन के प्रभाव की कथा है। समस्त राष्ट्रीय जीवन को आन्दोलित करने वाले स्वाधीनता-संग्राम के नये मोड़ों की, तीव्रता से उभरती राजनीतिक-सांस्कृतिक विचारधाराओं के संचार की, किम प्रकार एक ईमानदार और सजग लेखक के जीवन पर, उसके विश्वासों और मान्यताओं पर, उसके कोमल अपरिपक्व मन और उससे प्रसून काव्य पर, छाप पड़ती है, इसकी कहानी 'पथ की खोज' में है। इस दृष्टि से यहाँ राजनीति अधिक जीवन्त परिवेश के रूप में प्रस्तुत है, यद्यपि १९४२ के आन्दोलन की व्यापकता, तीव्रता और उसकी परिणति का कोई सुस्पष्ट और तीव्र चित्र इसमें भी नहीं उभर पाता।

वैयक्तिक सत्य के कथाकार होकर भी जैनेन्द्रकुमार राजनीति का पृष्ठ-भूमि के रूप में प्रायः उपयोग करने हैं। उनकी कई रचनाओं में यह राजनीति रोमैटिक आतंकवादी कार्यकलाप मात्र है। पर 'मुखदा' (१९५२) में उन्होंने इसका एक सक्रिय परिस्थिति के रूप में प्रयोग किया है। मुखदा का राजनीति में भाग लेना ही उसके अपने-आप से 'निर्वासित' (एलिनेट) होने का कारण बनता है। जो यह घर की चहारदीवारी से बाहर कोई और भी कार्य ही सकता था। पर यह हमारे देश के जीवन में राजनीति के विशिष्ट स्थान का ही सूचक है कि स्त्री के लिए सबसे सहज 'बाह्य' गतिविधि जो सामने आती है, वह राजनीतिक कार्य ही है। यहाँ भी व्यक्ति के जीवन में राजनीति के परोक्ष स्थान का आभास तो मिलता है, पर उस राजनीतिक गतिविधि का कोई विशेष स्वल्प सामने नहीं आता। उस राजनीति में कोई निजी गति या तीव्रता भी नहीं है जो व्यक्ति के जीवन को स्वतन्त्र रूप में प्रभावित कर सकती हो।

राजनीतिक परिस्थितियों को उपन्यास की प्रभाव भाववस्तु बनाने का प्रयास जैनेन्द्र के 'जयवर्धन' में है। उसका प्रमुख पात्र जयवर्धन शीर्षस्थ राज-सेना है, राज्याधिपति है। उसकी स्थिति में उसका हर कार्य, उसकी हर उत्तम, राजनीतिक समस्या बन सकती है। फिर उसका तो अन्तःसंघर्ष ही व्यक्ति और राजसत्ता के सम्बन्ध को लेकर है। यह संघर्ष उसके वैयक्तिक-आन्तरिक जीवन की पेचीदगी के कारण और भी तीव्र होता है। यहाँ राजनीति और व्यक्ति समानान्तर स्थिति में हैं, और 'जयवर्धन' में राजनीति का इन दोहरे आयाम में अन्वेषण है—अपने-आप में और वैयक्तिक जीवन के साथ सम्बन्ध में। इस प्रकार 'जयवर्धन' में राजनीति जीवन की एक महत्वपूर्ण स्थिति के रूप में प्रस्तुत है जिसकी मानवीय सम्भावनाएँ अनन्त हैं। इस दृष्टि से हिन्दी उपन्यास में यह राजनीति का तीव्रतम और सबसे महत्वपूर्ण उपयोग

है। किन्तु जहाँ तक भावनीयता के इस स्तर पर, आज के जीवन में राजनीति के स्थान में वास्तविक ध्वनेषण का प्रश्न है, वहाँ जैनेन्द्रनुसार कोई मार्थक उपलब्धि तक नहीं पहुँचने। उनको राजनीतिक परिस्थितियों की समझ अत्यन्त काल्पनिक और अवास्तव है, और वह पूरी वस्तुनिष्ठता और एकाग्रता से, दूर तक और दूर तक, जीवन्त मानवीय सम्बन्धों और स्थितियों में उसका अनुसरण नहीं कर पाते। अन्ततः उनका आग्रह सिद्धान्तों पर, हवाई महसूस और चर्चा पर, अधिक हो जाता है, और मानवीय अनुभूति की क्षीणता सारी स्थिति को इतना अधिक इच्छित और निष्प्राण बना देती है, कि न व्यक्ति और न राजनीति के किसी आत्यन्तिक पक्ष पर, या उनके किसी मूलभूत सम्बन्ध पर, कोई मार्थक बचनव्य प्रस्तुत हो पाता है, और पूरा उपन्यास निराश्वज्जाल होकर रह जाता है। फिर भी राजनीतिक परिस्थिति 'जयवर्मन' में अपने एक मार्थकतम रूप में परिकल्पित है, इसमें कोई सन्देह नहीं।

भारत में समग्र मानवीय स्थिति के एक आत्यन्तिक अंग के रूप में राजनीति का प्रक्षेपण आधुनिक हिन्दी उपन्यासों में केवल एक ही कृति में है, और वह है फणीश्वरनाथ रेणु का 'मैला आँचल'। यहाँ राजनीतिक परिस्थितियाँ, परिवर्तन, आन्दोलन, पार्टियाँ, सिद्धान्त, सब किसी भीमियायी प्रक्रिया में जीवन से एकाकार हो गये हैं। राजनीतिक विचार और कार्य व्यक्ति को, व्यक्तियों को, समुदाय को प्रभावित करते हैं, उन्हें बदलते हैं, और इस प्रक्रिया में वे स्वयं भी जैसे बदलते जाते हैं; सहज ही अपने सीखे-सुनीले सिद्धान्तिक रूप से, अपनी सुपरिचित दो-दूक विचारों या दलगत परिभाषाओं में, भिन्न होते जाते हैं। राजनीति से व्यक्ति की नियति जुड़ी है, पर राजनीति की नियति भी तो व्यक्ति से जुड़ी हुई है। हर व्यक्ति को, हर समुदाय को, अपनी नियति पहचाननी ही होती है; राजनीतिक सम्बन्धों की, राजनीतिक परिस्थितियों और कार्यों की, समझ इसी नियति की पहचान का ही एक अंग है। आत्मोपलब्धि केवल एक ही स्तर पर आकर रुक नहीं जाती। इसी से 'मैला आँचल' में अमशः एक पूरा गाँव जैसे अपने-आप से साक्षात्कार करता है, अपने अविष्य से साक्षात्कार करता है, और इस प्रक्रिया में एक अत्यन्त ही पिछड़े हुए क्षेत्र से चलकर नये युग की देहलीज पर जा खड़ा होता है। इस गति या प्रगति में राजनीति का भी एक महत्त्वपूर्ण स्थान है, और पराधीन देश के एक गाँव के जाग्रण में तो निश्चय ही बड़ा केन्द्रीय स्थान है। 'मैला आँचल' का लेखक राजनीति को वह स्थान देकर भी, उसे पूरे जीवन पर हावी या उससे एकाकार नहीं हो जाने देता। राजनीति समग्र मानवीय स्थिति के एक अविभाज्य अंग के रूप में प्रस्तुत होती है। 'मैला आँचल' में राजनीतिक परिस्थितियों का यह उपयोग हिन्दी उपन्यास में

एकदम बेजोड़ है, और एक ऐसी उपस्थिति है, जो स्वयं रेशु के हाथ भी फिर दुबारा कभी नहीं लग पायी। दिनचर्या बान यह है कि इस उपन्यास में पूरे जीवन को कुछ इस प्रकार रेशु ने प्रस्तुत किया है कि विभिन्न राजनीतिक मतवाद, गिदाल, आन्दोलन, शियाकनाथ आदि, अपने निजान मानवीय रूप में प्रकट हो पाते हैं और इस प्रकार पूरी राजनीति की एक बड़ी तीक्ष्ण परीक्षा मपीसा-जैसी पूरे उपन्यास में प्रस्तुत होती है, जिसमें मनाप्रहं में अधिक मानवीय मायंकना पर ही बत रह जाता है। भावधारा के रूप में राजनीति के चित्रण में 'मैसा ओचन' हिन्दी उपन्यास की एक विमिश्रित सार्यकता का सूचक है।

किन्तु इस दृष्टि में 'मैसा ओचन' अपवाद ही है। अधिकांश हिन्दी उपन्यासों में राजनीति का उपयोग रोचक वर्णनों तथा तथ्यात्मक जानकारी के स्तर पर ही रह जाता है। इसका बड़ा उदाहरण है भगवतीधरण वर्मा का 'भूमे-बिन्दे चित्र', जिसमें १९२०-३१ के बीच की राजनीतिक हलचलों के बड़े सम्ये-सम्ये विवरण हैं, जो अधिकांश अप्रामाणिक और अनुपानहीन लगने हैं। अमृतसर काप्रेम के, इलाहाबाद और कानपुर में राजनीतिक गतिविधि के, माध्वदायिक दलों के, विशद चित्रों का उपन्यास की मूल भाववस्तु में कोई सार्यक योग नहीं होना। केवल अन्त में ही जब मवल जेल जाने के लिए तैयार होकर, नमक-सत्याग्रह के लिए जुलूस में शामिल होता है, तो राजनीतिक कार्यकलाप को एक पूरे युग की, समस्त भविष्योन्मुख तरुण वर्ग की, एक अनिवार्य नियति की सार्यकता प्राप्त होती है। अन्यथा बाकी अधिकांश स्थल सूचनात्मक ही अधिक हैं और इसीलिए प्रायः नीरस भी हो जाते हैं।

अमृतसाल नागर के 'बूंद और समुद्र' में तो राजनीति के माध्यम से रोचकता की तलाश और भी तीव्र है। चुनाव की सरणियों में हवाई जहाज के जिस प्रकार के उपयोग की धर्चा नागरजी करते हैं, वह समसनीभरा और रोचक ही अधिक है। सज्जन-वनकन्या-मध्वन्धों में भी राजनीतिक कारणों का हस्तक्षेप बड़ा सतही लगता है, बल्कि पूरे वनकन्या-सज्जन-प्रसंग के अनुरूप ही, किसी गहरी मानवीय दृष्टि को नहीं, बाह्य परिस्थितियों मात्र को सूचित करता है। उससे राजनीतिक धीधन की सिद्धान्तहीनता, अवसर-वादिता, अलाड़ेबाजी आदि पर अवश्य प्रकाश पड़ता है, पर यह उद्घाटन भी किसी गहरी मानवीय संवेदना से सम्बद्ध नहीं होता। स्वयं वनकन्या के कम्युनिस्ट-समर्थक राजनीतिक रुझान की जो सुधारवादी परिधि होती है, वह उसके ध्येयत्व के हल्केपन की सूचक तो है ही, पूरे उपन्यास में राजनीतिक परिस्थितियों के बड़े ऊपरी और प्रासंगिक चित्रण की भी सूचक है।

राजनीतिक भावसूत्र का सबसे प्रासंगिक और युक्तिमूलक उपयोग होना

है, राजनीतिक जीवन के ढोंग और भ्रष्टाचार के उद्घाटन में। रागेय राघव के 'आखिरी आवाज' (१९६२) में राजस्थान के एक ग्रामीण अंचल में व्यवहार और हत्या की पृष्ठभूमि के कांग्रेसी नेताओं की गुटबन्दी, अनाचार और स्वार्थ, पुत्तिस के जुलम और रिश्वतखोरी आदि का बड़ा ही सरलीकृत, यान्त्रिक और सतही चित्रण है। राजेन्द्र मादव 'उखड़े हुए लोग' में कांग्रेसी पूँजीपति देशबन्धु उर्फ नेता भैया के जीवन की गन्दगी का उद्घाटन करते हैं। नेता भैया गांधीजी के साथ रह चुके हैं, आजकल प्रादेशिक कांग्रेस के प्रधान हैं, पर वास्तव में घोर दुश्चरित्र, पाखण्डी और धृष्टि व्यक्ति हैं। प्रकारान्तर से इसका उद्देश्य कांग्रेसी राजनीति की आलोचना या भण्डाफोड़ करना ही है, राजनीतिक सम्बन्धों या शक्तियों के किसी गहरे सघात का उद्घाटन नहीं। मनहर चौहान के 'हिरना सावरी' (१९६२) में छत्तीसगढ़ क्षेत्र के दो ठाकुरों में चुनाव को लेकर आपसी झगड़े होठे दिखाये गये हैं, जिसका मूल कथा से बड़ा शिथिल-सा ही सम्बन्ध है। राजनीतिक भावसूत्र के हमारी चेतना पर प्रभाव की एक परिणति यह भी है ही कि हमारे उपन्यासकार राजनीति का भण्डाफोड़क रूप में उपयोग करने के प्रसोभन से बहुत कम ही बच पाते हैं।

इस प्रवृत्ति का बड़ा दिलचस्प उदाहरण है जमशेरतंह नरला का 'एक पलड़ी की तेज धार' (१९६५)। इसमें १४ अगस्त, १९४७ से लेकर ३० जनवरी, १९४८ को गांधीजी की हत्या होने तक, दिल्ली की राजनीतिक-सामाजिक परिस्थितियों का चित्र है, पर इसे उपन्यास कहना बेकार है। इसमें उन दिनों की विस्फोटक परिस्थितियों से सम्बन्धित अलवार की बतरनों की एक विंगेय प्रकार से काल्पनिक जामा पहनाकर सँजो दिया गया है, जिसका मुख्य उद्देश्य है कुछ विंगेय राजनीतिक दलों और व्यक्तियों का भण्डाफोड़। निस्सन्देह यह विवरण इस स्तर पर बड़ा ज्ञानवर्धक और रोचक है। जीवन्त रिपोर्टिज बहुत बार बहुत रोचक भी हुआ करता है। पर रोचकता और बाह्य साक्ष्य विश्वसनीय कलात्मक कमीटियाँ नहीं हैं। उनके द्वारा किसी राजनीतिक परिस्थिति का बड़ा विशद सटीक चित्रण हो सकता है, पर कोई सर्जनात्मक उपलब्धि होना अनिवार्य नहीं। 'एक पलड़ी की तेज धार' राजनीति का कच्चा मान है, उसका कलात्मक सर्जनात्मक उपयोग नहीं।

इस भाँति आधुनिक हिन्दी-उपन्यास में भाववस्तु के एक सूत्र के रूप में राजनीतिक परिस्थितियों के उपयोग का यह नवोन्मेष बहुत आश्वासनकारी नहीं लगता। इसमें उतनी भी विविधता, तीव्रता और गहनता नहीं है, आवश्यक-अनावश्यक की उतनी भी भूल या कलात्मक पकड़ नहीं है, जितनी रवीन्द्र-सम्बन्धों के प्रस्तुतीकरण में मिलती थी। हिन्दी उपन्यासकार

अभी तक सामाजिक गतिशीलता के मूलभूत आधारों और वैयक्तिक जीवन के साथ उनके सम्बन्धों को किसी गहरी आत्मीयता या निकट परिचय से देखकर नहीं चित्रित कर सका है। उसकी दृष्टि प्रासंगिक और सतही कार्य-व्यापार में अटककर रह जाती है, और वह उसी को बार-बार विभिन्न रंगों और आकृतियों में अंकित करता रहता है।

फिर भी पूर्ववर्ती युग से एक-दो बातों में भिन्नता और अधिक कसात्मक प्रवृत्ति स्पष्ट है। राजनीतिक जीवन के विभिन्न रूपों और विभिन्न उपादानों के विषय में, राजनीतिक मान्यताओं, सिद्धान्तों और दलों के विषय में, आज के उपन्यासकार में पहले से अधिक तटस्थता और सन्तुलन है। आज उसकी दृष्टि पहले से अधिक आलोचनात्मक हो गयी है और राजनीतिक मताग्रही का स्वतन्त्र मूल्यांकन करने में अब वह पहले से अधिक सक्षम है। साथ ही यह देख सकना अब उसके लिए कहीं सहज और सुगम हो गया है कि राजनीति के बदलते हुए उतार-चढ़ाव के सहारे जिन्दगी के एक सीमित पक्ष को ही, और उसके भी सीमित रूप में ही, समझा जा सकता है। मनुष्य के जीवन में और उसकी नियति में बहुत-कुछ ऐसा है जो राजनीतिक पैमानों से या राजनीतिक परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य में, ठीक-ठीक नहीं नापा जा सकता। और एक सर्जनारम्भ लेखक जहाँ जिन्दगी के पल-पल परिवर्तित रूप में अनन्त वैचित्र्य से घबराता नहीं, वही वह उस परिवर्तनशीलता के पीछे किसी अपेक्षाकृत अधिक स्थायी और मूल्यवान् सार्थकता के निरन्तर अन्वेषण को ही अपना सबसे महत्वपूर्ण कलात्मक समझता है।

पिछले दो अध्यायों में आधुनिक हिन्दी उपन्यास की भाववस्तु के जिन दो सूत्रों की चर्चा हुई वे एक प्रकार से अनुभूति के दो विपरीत छोरों को सूचिन करते हैं : सर्वथा वैयक्तिक, स्त्री-पुरुष सम्बन्ध, और सर्वथा सामूहिक, राजनीतिक परिस्थितियाँ। ये दो छोर इन उपन्यासों में प्रस्तुत भाववस्तु को उसके सीमान्तों पर प्रस्तुत करते हैं और इसीलिए किसी हद तक उसकी उपलब्धि का स्तर और उनकी सीमाएँ भी सूचित करते हैं। पर इनके बीच में वैयक्तिक तथा सामूहिक सम्बन्धों और सरयों के ऐसे और भी बहुत-से रूप और पक्ष हैं जिनकी आधुनिक हिन्दी उपन्यास में कमोबेश समझ और पकड़ के साथ अभिव्यक्ति हुई है। जीवन के इन रूपों और पक्षों को उनकी ध्यौरेवार मूर्तता में विभिन्न उपन्यासों में देखा जा सकता है, और उनकी गहनता तथा तीव्रता या उनके अभाव का आकलन किया जा सकता है। किन्तु उन्हें हम एक और रूप में भी देख सकते हैं—उनके प्रस्तुतीकरण के पोछे निहित बौद्धिक और अनुभूतिगत प्रखरता में। आधुनिक हिन्दी उपन्यास की उपलब्धि के यथा-सम्भव विश्वसनीय मूल्यांकन के लिए उसके बौद्धिक और अनुभूतिगत स्तर की कुछ चर्चा यों भी सर्वथा आवश्यक जान पड़ती है।

बौद्धिक स्तर की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी उपन्यास को देखे तो यह तुरन्त अनुभव होता है कि, समग्र रूप से, उसमें उठाये गये प्रश्नों में विविधता किसी हद तक अवश्य है। इनमें जीवन के मूलभूत और महत्त्वपूर्ण प्रश्न भी हैं। व्यक्ति के अपने साथ, दूसरे व्यक्तियों के साथ, समूह के साथ, विभिन्न व्यक्तियों के एक-दूसरे के साथ तथा विभिन्न समूहों के पारस्परिक—सभी प्रकार के सम्बन्धों का अनुसन्धान करने के प्रयास इन उपन्यासों में मिल जायेंगे। सम्भवतः एक सीमा तक यह विविधता इन उपन्यासों की आधुनिकता और सफलता को भी सूचिन करती है।

किन्तु एक ओर तो यह विविधता भी इतनी अपर्याप्त है कि समकालीन जीवन के अनगिनती रूपों का उसमें बही पता ही नहीं चलता। बल्कि सारे

उपन्यासों में मिलाकर भी आज के बदलते हुए जीवन की ममज्ञ का कोई मही रूप नहीं मिलना । अभी तक हिन्दी उपन्यासकार समग्र रूप में जीवन के पुराने परम्परागत रूपों को ही ममज्ञ पाना है, आधुनिक रूपों को नहीं, जिसका सबसे बड़ा कारण अनुभव की मंचीयता और क्षीणता के अतिरिक्त बौद्धिक सत्यता की अक्षमता और अप्रसन्नता ही है । इसी कारण विभिन्न प्रश्नों, समस्याओं, सिद्धान्तों-सम्बन्धों के बोध में, उनके आकलन में, मूढमता अथवा परिपक्वता की बड़ी कमी महसूस होती है । हिन्दी उपन्यास-लेखन साधारणतः—बुद्धि के इने-गिने अपवादों को छोड़कर—घोर स्थूलता से आग्रान है । अधिकांश लेखक या तो स्वतःमिद या स्वतःस्पष्ट बातों को ही बड़ी गहरी बुद्धिमानी के अन्दाज में दुहराते रहते हैं, या बाह्य यथार्थ के अमवेदनशील वर्णनों में उलझ जाते हैं ।

स्थूलता के इस आघात का एक रूप यह है कि हिन्दी उपन्यास में व्यक्ति की, व्यक्तित्व की, व्यक्तिमत्ता की, घोषित प्रतिष्ठा के बावजूद, व्यक्तित्व की वास्तविक उपलब्धि बहुत ही कम है । हिन्दी उपन्यास में ऐसे कितने कम पात्र हैं जिनके व्यक्तित्व का कोई गहराई में सुस्पष्ट और सार्यक रूप प्रकट हुआ हो । 'नदी के द्वीप' की रेखा, 'बूंद और समुद्र' की तारी और 'यह पथ बंधु था' की सरो के अतिरिक्त व्यक्तित्व की उपलब्धि से मंडित पात्र और कौन-से हैं ? और इनके व्यक्तित्व का भी रूप वास्तव में क्या है ? कितना विशिष्ट है ? ये प्रश्न मन में उठते हैं । 'चार चन्द्रलेख' में चन्द्रलेखा में तो इसकी सम्भावना मात्र ही रहती है, अन्ततः उसका रूपान्तर नहीं हो पाता, और उसकी सारी तेजस्विता नाम-रूपहीनता के गह्वर में खो जाती है । और ऐसा इस कारण नहीं होता कि आज का लेखक विशिष्ट व्यक्तित्वों की रचना की ओर उन्मुख नहीं और आज का इन्सान ही इतना व्यक्तित्वहीन है । हिन्दी का लेखक तो अभी भी उपन्यास में चरित्रों की सृष्टि को ही सबसे महत्वपूर्ण कार्य मानता है । व्यक्तित्व के निर्माण में उसकी असफलता मूलतः उसकी बौद्धिक और अनुभूतिगत क्षीणता और दुर्बलता के कारण ही है, इसलिए कि व्यक्तित्व का कोई तीव्र बोध ही अधिकांश लेखकों को नहीं है, उसकी रूपायित करने की अक्षमता तो है ही ।

इस स्थूलता के ही दो अन्य रूप ये हैं कि हिन्दी उपन्यास में प्रायः संबंध जीवन की समग्रता नहीं, खण्डमयता ही अधिक दीस पड़ती है । और खण्ड का दर्शन भी यदाकदा मार्मिक और सूक्ष्म होने पर भी गहन अथवा समग्र नहीं, बाह्य तथा ऊपरी ही अधिक है । इसी प्रकार हिन्दी उपन्यास में जीवन की गतिशीलता या निरन्तरता का बोध भी बड़ा अपर्याप्त है या सतही है । 'झूठा सच' या 'भूले-बिसरे चित्र' जैसे उपन्यास भी बाह्य औपचारिक काल

में उलझे रह जाते हैं, काल के किसी गहरे आन्तरिक आयाम को या वास्तविक गति के किसी भाव को नहीं संप्रेषित कर पाते।

इसी से हिन्दी उपन्यासों को पढ़कर अधिकांशतः बौद्धिक अनुशासन के वजय बौद्धिक अराजकता का प्रभाव पड़ता है। इस स्थिति के अंश और जेनेन्द्र जैसे बौद्धिक लेखक भी अपवाद नहीं हैं। ज्ञेय के बौद्धिक जगत में मूर्ध्मता है, संवेदनशीलता है, पर वह इतना आत्मसीमित है कि किसी वृहत्तर सत्य से साक्षात्कार असम्भव हो जाता है। जेनेन्द्र की बौद्धिकता में जीवन का स्पर्श कम है, और अन्ततः वह भी अनुभूति की सकीर्णता में अगड है। साथ ही उसमें ऐसा भावबिलास प्रकट होता है जो चिन्तन को भ्रमभूल्यों में भटका देता है। 'चाप चन्द्रलेख' निस्सन्देह ऐसी रचना है जो बौद्धिक परिपक्वता और समर्पता सूचित करती है, जिसके पीछे व्यक्ति और समाज की स्थितियों का सूक्ष्म, संवेदनशील और पर्याप्त वैज्ञानिक चिन्तन है। पर उसमें भी अन्ततः अनुभूति के स्तर पर विलराव आ जाता है और लेखक अपने पाठित्य के सूत्रों में स्वयं ही लो जाता है। फलस्वरूप वह उपन्यास भी अपनी प्राप्य उपलब्धि से वंचित रहता है। बाकी अधिकांश उपन्यासकार बड़ी सतही और यात्रिक बौद्धिकता को प्रकट करते हैं, उनका चिन्तन भावुकता और प्रायः अधिकचरे विचारों से, और जीवन में इनके प्रतिफलन के और भी अधिक असमर्थ अनुभव से, पीड़ित जान पड़ता है। यदि उनमें से कोई सर्वनात्मक स्तर पर कभी सार्थकता प्राप्त कर पाता है तो अपनी अनुभूति की प्रामाणिकता और आत्मीयता तथा तीव्रता के कारण ही, अपनी बौद्धिक सजगता के कारण नहीं। मशपाल विभाजन-जैसी विघटनकारी स्थिति के कोई भी दूरव्यापी परिणाम अपने इतने बृहद उपन्यास में नहीं देख पाते, उसके माध्यम से एक सफलता की सृष्टि करके सन्तुष्ट हो जाते हैं। विभाजन के फलस्वरूप उत्पन्न होने वाले नैतिक, आध्यात्मिक और गहन मानसिक संकट का कोई बौद्धिक अथवा अनुभूतिगत बोध वह नहीं प्रकट करते। अमृतलाल नागर 'बूढ़ और समुद्र' में रामजी बाबा और आश्रम में सब क्षमियों का हल देखते हैं। राजेन्द्र यादव के 'उलझे हुए लोग' में जया और शरद बेईमानी, नैतिक भ्रष्टता, अनाचार से सामना होते ही घर छोड़कर भाग निकलते हैं। अश्व के 'शहर में घूमता आईना' में घेतन निम्न-मध्यवर्ग की दरिद्रता, क्षुद्रता, सकीर्णता से दिन-भर सामना करके रात में अपनी अगाध शील-जैसी पत्नी के वश में मुंह छिपाकर जैन की खाँस लेता है। मोहन रावेल के 'अंधेरे बन्द कमरे' का मधुसूदन आधुनिक जीवन की उत्तरी हुई स्थिति में पड़ते ही अपठ देहाती लड़की को प्रेमोपहार देने बस पड़ता है। और तो और, जेनेन्द्र का बड़ी-बड़ी बातें करने वाला 'राज्याधिप' जयवर्धन भी, राज्य को रपाकर इला से विवाह होते ही चुपचाप राज को बही अज्ञातवास

में उलझे रह जाते हैं, काल के किसी गहरे आन्तरिक आघात को या वास्तविक गति के किसी भाव को नहीं सप्रेषित कर पाते ।

इसी में हिन्दी उपन्यासों को पढ़कर अधिकांशतः बौद्धिक अनुशासन के बजाय बौद्धिक अराजकता का प्रभाव पड़ता है । इस स्थिति के अज्ञेय और जेनेन्द्र जैसे बौद्धिक लेखक भी अपवाद नहीं हैं । अज्ञेय के बौद्धिक जगत में भ्रममत्ता है, संवेदनशीलता है, पर वह इतना आत्मसीमित है कि किसी बृहत्तर सत्य से साक्षात्कार असम्भव हो जाता है । जेनेन्द्र की बौद्धिकता में जीवन का स्पर्श कम है, और अन्ततः वह भी अनुभूति की सकीर्णता में भावद्व है । साथ ही उसमें ऐसा भावविकास प्रकट होता है जो चिन्तन को भूलभुलंयो में भटकता देता है । 'बाह चन्द्रलेख' निरसन्देह ऐसी रचना है जो बौद्धिक परिपक्वता और समर्थता सूचित करती है, जिसके पीछे व्यक्ति और समाज की स्थितियों का सूक्ष्म, संवेदनशील और पर्याप्त वैज्ञानिक चिन्तन है । पर उसमें भी अन्ततः अनुभूति के स्तर पर विचरता आ जाता है और लेखक अपने पाठित्य के सूत्रों में स्वयं ही लौ जाता है । फलस्वरूप वह उपन्यास भी अपनी प्राप्य उपलब्धि से वंचित रहता है । बाकी अधिकांश उपन्यासकार बड़ी सतही और यात्रिक बौद्धिकता को प्रकट करते हैं, उनका चिन्तन भावुकता और प्रायः अधिकचरों विचारों से, और जीवन में इनके प्रतिफलन के और भी अधिक असमर्थ अनुभव से, पीड़ित जान पड़ता है । यदि उनमें से कोई सदैवात्मक स्तर पर कभी सार्थकता प्राप्त कर पाता है तो अपनी अनुभूति की प्रामाणिकता और आत्मीयता तथा तीव्रता के कारण ही, अपनी बौद्धिक सजगता के कारण नहीं । यशपाल विभाजन-जैसी विघटनकारी स्थिति के कोई भी दूरव्यापी परिणाम अपने इतने बृहद उपन्यास में नहीं देख पाते, उसके माध्यम से एक सफलता की सृष्टि करके सन्तुष्ट हो जाते हैं । विभाजन के फलस्वरूप उत्पन्न होने वाले नैतिक, आध्यात्मिक और गहन मानसिक संकट का कोई बौद्धिक अथवा अनुभूतिगत बोध वह नहीं प्रकट करते । अमृतलाल नागर 'बूंद और समुद्र' में रामजी बाबा और आश्रम में सब झमेलों का हल देखते हैं । राजेन्द्र यादव के 'उलझे हुए लोग' में जवा और शरद बेईमानी, नैतिक भ्रष्टता, अनाचार से सामना होते ही घर छोड़कर भाग निकलते हैं । अरुण के 'शहर में धूमता आईना' में बेतन निम्न-मध्यवर्ग की दरिद्रता, घुड़ता, सकीर्णता से दिन-भर सामना करके रात में अपनी अगाध झोल-जैसी पत्नी के वक्ष में मुंह छिपाकर चैन की सांस लेता है । मोहन राकेश के 'अंधेरे बन्द कमरे' का मधुसूदन आधुनिक जीवन की उलझी हुई स्थिति में पड़ते ही अपद देहाती सड़की को प्रेमोपहार देने चल पड़ता है । और तो और, जेनेन्द्र का बड़ी-बड़ी बातें करने वाला 'राज्याधिप' जयवर्धन भी, राज्य की त्यागकर इला से विवाह होते ही चुपचाप रात को कहीं अज्ञातवास

के लिए खता जाना है। जीवन की सामाजिक उन्नतियों और स्थितियों में ऐसे पलातकों की गेता शायद ही किसी भाषा के उपन्यास-साहित्य में मिले। इनमें केवल यही सूचित होता है कि सामाजिक स्थिति का कोई सुस्पष्ट बौद्धिक आभास तक इन लेखकों में नहीं है।

इसीलिए इन उपन्यासों में प्रस्तुत स्थितियाँ बहुत ही प्राथमिक और किशोर प्रकार की हैं - ये किसी गहन नैतिक या आध्यात्मिक संकट को व्यञ्जित ही नहीं करती जो हमारे देश में पिछले पन्द्रह-बीस वर्षों में समग्र अधिकांश गहन और सर्वव्यापी होना गया है। इस प्रकार के सामाजिक तथा वैयक्तिक, नैतिक तथा बौद्धिक मूल्यों का विघटन पिछले दिनों में हुआ है। चारों ओर संकीर्णता, स्वाधेपरता, झुझना तथा भ्रष्टाचार का खोलना है; जीवन के हर क्षेत्र में मिलावट है, हर कदम पर बेईमानी और अवसरवादिता से सामना है; जीवन के हर क्षेत्र में मनुष्यों या तो स्वयं आपाधापी में पड़ा हुआ है, या भीषण रूप से दिग्भ्रमि और भ्रमिभूत है; आदर्शशून्यता और मर्यादाहीनता का ऐसा युग बहुत दिनों बाद ही हमारे देश में फिर से 'अवतरित' हुआ है। पर हमारे उपन्यास में उसका बौद्धिक या अनुभूति के स्तर पर कोई बोध या प्रस्तुतीकरण दिखायी पड़ता है? कौन-से उपन्यास इस स्थिति का अन्वेषण करने का प्रयास भी करते हैं? या कम-से-कम उनके प्रति कोई बौद्धिक कौतूहल ही अभिव्यक्त करते हैं? हमारे देश के बुद्धिजीवी वर्ग की जड़ता के अनुरूप ही, हमारा लेखक-वर्ग भी बड़े-से-बड़े संकट का एक-से-एक हवाई और रोमांचकारी समाधान निकालकर लाता है। यशपाल 'झूठा सब' में विभाजन की समस्या विभीषिका स्त्री के ऊपर अत्याचार में देखते हैं। मार्क्स, फ्रायड, सार्त्र आदि के अध्येता विद्वान लेखक इलाचन्द्र जोशी के 'जहाज के पछी' में (अन्त में) अनिवार्य रूप से कोई स्वामीजी प्रकट होकर मति बदल देते हैं, और एक अपार सम्पत्तिशालिनी महिला 'नायक' पर रीझकर अपनी सारी सम्पत्ति जनसेवा के लिए लगाने को तैयार हो जाती है। यदि हमारे देश के शीर्षस्थ नेता और बुद्धिजीवी ज्योतिषियों के परामर्श पर देश के भाग्य का संचालन करते हैं, तो हमारे लेखक भी उनसे कोई पीछे नहीं हैं—शायद दो कदम आगे ही हैं।

वास्तव में जिस प्रकार शिक्षा अथवा साक्षरता के व्यापक प्रसार के बावजूद देश में वास्तविक शिक्षा का स्तर गिरता जाता है, उसी प्रकार हर प्रकार की समस्याओं से खिलवाड़ के बावजूद आज हमारे लेखक की बौद्धिक सजगता कम होती जा रही है, ऐसा भय होता है। यहाँ भी केवल संख्या या परिमाण-मूलक बुद्धि पर, विस्तार पर बल है, किसी प्रकार की, किसी स्तर पर, गहराई या तीव्रता या अन्तर्गता की उपलब्धि या उससे सम्बन्धित बहिर्गम्यता की

और हमारे लेखकों का ध्यान शायद जाता ही नहीं। आज का हिन्दी उपन्यास, समग्रतः, किसी विशेष बौद्धिक मनकला, जागरूकता, अन्तर्दृष्टि का परिचय नहीं देता, विचारों के किसी तीव्र विद्योभ का आभास नहीं देता। उसमें जीवन की स्थिति का बोध ही अत्यन्त प्रारम्भिक, सनही, सरलीकृत और इच्छित अधिक है, उसके प्रसार बौद्धिक अन्वेषण का तो प्रश्न ही प्रायः नहीं उठता। वह किसी बौद्धिक या आध्यात्मिक विज्ञाना से वेचैन ही नहीं है कि समस्याओं के मूस में, भीतर तक, पैठने के लिए उद्यत हो किसी भी मार्गक अन्वेषण में अनिवार्य पीडा को झेलें।

एक दिनचर्य स्थिति यह है कि स्वयन्वृत्ता से पहने के दौर में पक्षधरता बड़ी तीव्र थी और बौद्धिक मान्यताएँ जो भी थी उनके पीछे बड़े प्रबल आवेग और आकुलता का दबाव रहता था। इस नये दौर में बौद्धिक तटस्थता अपेक्षाकृत अधिक है। किन्तु यह विभिन्न पक्षों के सम्यक गहन आकलन के बाद, व्यक्ति के निजी विवेक के फलस्वरूप, वस्तुनिष्ठता और सर्वदर्शी दृष्टिकोण के फलस्वरूप, उत्पन्न होने वाली तटस्थता नहीं है। यह एक प्रकार से किसी भी पक्ष से कोई लगाव न होने के कारण है, अर्थात् किसी भी दिशा में कोई आवेगमूलक तीव्रता नहीं है। आप्रह है भी, तो किसी हद तक गौण पक्षों पर, विशिष्ट सीमित मान्यताओं के लिए। किन्तु किसी भी मान्यता के लिए कहीं भी आप्रह इतना प्रबल नहीं कि किसी गहरी तीव्रता में जीवन में उसके दर्शन की सक्षमता उपलब्ध हो। आवेगमूलक तीव्रता, जो कई बार विचारों में धार उत्पन्न करती है, वह आज नहीं दिखायी पड़ती।

इसी में बौद्धिक घर्षा सनही, ऊपरी-ऊपरी, कॉपी-हाउस में बैठकर रस लेने की वस्तु हो गयी है। सारा चिन्तन, ऊहापोह, वादविवाद, अन्तर्न किसी काम नहीं आता। यह स्थिति जीवन में बाह्य जैसी व्यर्थता, निरर्थकता और संगतिहीनता की गूबक हो, साहित्य में, विशेषकर उपन्यास में, उसका चित्रण एक फणनेबुल सचवासी समुदाय ने चित्रण के लिए ही प्रायः होना है, व्यंग्य के लिए, जैसे 'अंधेरे बन्द कमरे' में।

ऐसी अवस्था में बौद्धिक स्तर पर आधुनिक हिन्दी उपन्यास उनके लेखकों की किसी प्रकार की संपृक्ति (इन्वाल्वमेंट) का, तादात्म्य का, आभास नहीं देता। हिन्दी का उपन्यासकार किसी भी विचार, मान्यता या आस्था में एकाग्र नहीं जान पड़ता। वह अधिक-से-अधिक हिन्दुओं को पास या दूर से देखने वाला ही लगता है। विभिन्न मान्यताएँ किसी गृहस्थ के स्तर पर नहीं, तर्क के स्तर पर ही प्रस्तुत होती हैं। वास्तविक सम्बद्धता का यह अभाव

जीवन की अधिकाधिक समग्रता के साथ साक्षात्कार आवश्यक होता है, किसी-न-किसी रूप में लेखक का कही-न-कही सम्बद्ध या संपृक्त होना, प्रतिबद्ध होना अनिवार्य है। तभी वह जिन्दगी को उसकी गहराई और विस्तार के आयामों में एक साथ देख सकेगा और बौद्धिक तथा अनुभूतिगत दोनों स्तरों पर बाह्य जगत् और अपने-आप से ऐसा साक्षात्कार प्राप्त कर सकेगा जो उसके सर्जनात्मक कार्यों को वास्तविक मानवीय सार्थकता और कलात्मक शिखरत्व दे सके। आज का हिन्दी उपन्यास इस दृष्टि से अभी बहुत अपर्याप्त और अधूरा है, यह बात चाहे जितनी दुःखद हो पर उसकी सच्चाई से इनकार करना कठिन है।

आधुनिक हिन्दी उपन्यास की भाववस्तु के अलग-अलग उपन्यासों में तथा समग्र रूप से विश्लेषण के बाद अन्त में उसके रूप, शिल्प और भाषा पर भी एक दृष्टि डाली जा सकती है। इस पत्र की मंश्रित चर्चा यद्यपि विभिन्न उपन्यासों के स्वतन्त्र विश्लेषण में कुछ-कुछ हुई है, फिर भी समग्र रूप से इसका सर्वेक्षण रोचक सिद्ध होगा। वास्तव में एक हद तक यह एक अधिक विस्तृत और स्वतन्त्र अध्ययन का विषय हो सकता है जो अपने डंग से हिन्दी उपन्यास की कुछ मूलभूत विशेषताओं पर—उपलब्धियों और असमताओं दोनों पर—प्रकाश डाल सकता है। यहाँ इन पक्षों के कुछेक अत्यन्त सामान्य तत्वों की ही चर्चा सम्भव है।

यह उल्लेखनीय बात है कि भाववस्तु में अपेक्षाकृत पुरानेपन अथवा सीमित अनुभूति की संकीर्णता के बावजूद, रूप की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी उपन्यास में कुछेक बड़ी सुस्पष्ट नवीनताएँ और उपलब्धियाँ दीख पड़ती हैं। निसन्देह अधिकांश उपन्यासों में रूपगत पारम्परिकता तो है ही, उसकी निहितता, बिखराव और आकारहीनता भी पर्याप्त है। साधारणतः हमारे उपन्यासकार, विशेषकर शीर्षस्थ लेखक, इस विषय में बड़ी सापरवाही बरतते हैं। सम्भवतः यह भी उनकी भाववस्तु में तीक्ष्णता और तीव्रता के अभाव के कारण ही है। फिर भी पिछले दिनों में कई उपन्यासकारों ने अपनी भाववस्तु की विशिष्टता के अनुरूप नये-नये अभिव्यक्ति-रूपों का अन्वेषण किया है। प्रायः यह अन्वेषण उस भावसत्य के अन्वेषण का ही एक पक्ष है जिसके कारण कृति-विशेष की रचना हुई। इस प्रकार इन रचनाओं में प्रायः भाववस्तु और रूप में अनिवार्य अन्विति का बोध होता है जो अन्ततः रचना के कलात्मक प्रभाव को प्रबल और तीव्र करने में सहायक होता है।

भाववस्तु और रूप की इस अन्विति की दृष्टि से 'मैला आँचल' की उपलब्धि शायद सबसे महत्वपूर्ण है। पूरे उपन्यास का रूप एक लम्बे लोकगीत या प्रगीति-तत्त्व से भरपूर लोकगाथा-जैसा है, जो उसकी भाववस्तु में अभिन्न रूप में जुड़ा हुआ है। दैनन्दिन घटनाओं को लेकर ने जिस काव्यात्मक-संगीतात्मक

नोप्रता मे प्रस्तुत किया है, वही उपन्यास के रूप को भी गीतात्मक बना देती है। विभिन्न घटनाएँ अथवा उनके समूह सगीतात्मक गतियों के उतार-चढ़ाव के साथ प्रस्तुत हुए हैं और एक-दूसरे में अविच्छिन्न रूप में जुड़े हैं। उपन्यास के केवल दो खण्ड हैं—एक सम्बन्धी सिम्फनी की दो गतियों जैसे। प्रत्येक खण्ड के भीतर विभिन्न अनुच्छेद जैसे किसी वाद्ययुग्म के विभिन्न वाद्यों की भाँति विभिन्न भावों का समावेश और संपुजन करते हुए आते हैं। पर वे एक भाव को दूसरे से अलग नहीं करते और प्रत्येक खण्ड के भीतर भाव की निरन्तरता, प्रवहमानता बनी रहती है, विभिन्न घटनाएँ, पात्र, विभिन्न वाद्यों के स्वर-समूहों की भाँति समाविष्ट होते हैं, अपनी विशेष भाव-छाया को उभारते हैं, और फिर कुछ देर बाद सहज ही एक अन्य वाद्य के स्वर-समूह उसका स्थान ले लेते हैं और गति की निरन्तरता बनी रहती है। 'मैला आँचल' में इसीलिए कोई मुख्य या प्रधान पात्र नहीं है; बहुत-से प्रधान पात्र हैं; समूचा अंचल ही प्रधान पात्र है। कोई भी एक वाद्य या स्वर-समूह दूसरे को दबाकर, डुबाकर, इस वाद्ययुग्म पर हावी नहीं होता। सम्पूर्ण समन्वित प्रभाव में सबका अपना-अपना नियत स्थान है, अपना-अपना योग है, अपना-अपना महत्त्व है। किन्तु समस्त वाद्य पूरी कृति को सम्पूर्णता के द्वारा ही अपना चरम प्रभाव संप्रेषित करते हैं, वृषक-वृषक नहीं।

हिन्दी के उपन्यास के रूप में रेणु का यह योगदान मध्यम महत्त्वपूर्ण है। उत्प्रेक्षणीय बात यह भी है कि उपन्यास के इस रूप के तत्त्व भी उन्होंने उस मिट्टी से ही प्राप्त किये जिसकी गाथा याने के लिए वह उन्मुख हुए थे। काव्यात्मकता और प्रगीतात्मकता का, स्वर और सय का, वड़ा ही रोचक संयोजन 'मैला आँचल' के रूप में है, जो उसे एक विशिष्टता प्रदान करता है। किन्तु ऐसा चमत्कारिक रूप भी भाववस्तु के साथ अन्विति के कारण ही प्रभावी होता है या हो सकता है, यह इस बात से प्रकट है कि स्वयं रेणु अपनी अन्य रचनाओं में उसी रूप की पुनरावृत्ति द्वारा 'मैला आँचल' की कलात्मक सफलता फिर नहीं प्राप्त कर सके। उनके बाद के अन्य उपन्यास एक सफल शिल्प-युक्ति की पुनरावृत्ति मात्र लगने हैं, एक स्थायी भंगिमा (मैनरिज्म) जैसे, और उनमें न ताज़गी है, न सार्थकता। भाववस्तु और रूप की लगभग काव्य-जैसी अन्विति कृष्ण बलदेव वर्मा के 'उमका बचपन' में भी है जो उस कृति को विशिष्टता प्रदान करती है। किन्तु उसका विस्तार से विश्लेषण उस उपन्यास के स्वतन्त्र विवेचन में हुआ है, यहाँ उस पर कोई अलग से टिप्पणी आवश्यक नहीं।

रूप के स्तर पर दो अन्य नवीन उद्भावनाओं का उल्लेख आवश्यक है, यद्यपि जिन कृतियों में उनका समावेश हुआ है उनमें भाववस्तु की अपर्याप्तता

या विषयों में विविधता के कारण कोई सर्वनामक उपस्थित करने कायम नहीं होता। इनमें से एक है 'नाम कन्ठनेत्र' में आशय (नेत्र) का उपयोग। आधुनिक हिन्दी उपन्यास में समकालीन भाववस्तु के संप्रेषण के लिए ऐसा उपयोग बहुत कम हुआ है, और 'नाम कन्ठनेत्र' की नींव और कल्पना के साथ भी बिगड़ना भी नहीं हुआ है। 'नाम कन्ठनेत्र' में एक सत्यपूर्ण आशय में आधुनिक भाव-वेदना और अर्थवत्ता की शक्ति है जो आशय और समकालीन वचन दोनों को नया आशय प्रदान करती है। भाववस्तु में एक साथ ही साधारण और प्रतीकात्मक दोनों का उत्पादन और दोनों की समकालीन सार्थकता का अन्वेषण हिन्दी उपन्यास के रूप के विकास की बड़ी नयी सम्भावनाएं प्रस्तुत करता है। और यद्यपि कई कारणां में 'नाम कन्ठनेत्र' स्वयं अनेकानेक सर्वनामक उपस्थिति का स्वर नहीं प्राप्त कर पाया, पर एक अग्रणी ही महत्त्व तथा सम्भावनापूर्ण कथात्मक अन्वेषण के लिए द्वितीय की गुण का महत्त्व बड़ा बना गया।

एक अन्य भाषण नवीनता का समावेश चमंडीर भाषा के 'मूर्त का मानव घोड़ा' में है। इसमें भाषण की प्राचीन, तथा मोर-कथाओं में प्रचलित, कथात्मक गति का प्रयोग है, जिसमें एक में से दूसरी कथा निरन्तर निकलती आती है। इनमें से प्रत्येक कथा अपने-आप में संपूर्ण और सार्थक होने के साथ-साथ उन सभी की समष्टि में एक मिश्र स्वर की अस्तित्व और अर्थवत्ता होती है। आधुनिक युग के बहु-स्वरीय जटिल वचन को प्रेषित और संप्रेषित करने में यह कथात्मक बहुत प्रभावी हो सकता है। भारती के इस नये उपन्यास में भी वह प्रभावी गुण मौजूद है, यद्यपि भाववस्तु की अपेक्षाहीन सीमता के कारण उसका पूरा उपयोग नहीं हो पाया। किन्तु रूपगत नवीनता के लिए 'मूर्त का मानव घोड़ा' का महत्त्व असंदिग्ध है। कुछ इसी प्रकार से विभिन्न कथाओं द्वारा एक समन्वित प्रभाव संप्रेषित करने का प्रयास शिवप्रसाद मिश्र 'रुद्र' की कृति 'बहनी गंगा' (१९५२) में है, जिसमें गंगा से सम्बन्धित विभिन्न कथाओं के माध्यम से काशी के जीवन को, उसकी आत्मा को, प्रस्तुत किया गया है। इस रचना में भावगत ऊष्मा भी थी और रूपगत नवीनता भी।

हिन्दी के अधिकांश अन्य उपन्यासों में रूपगत नवीनता कहीं-कहीं दिखायी तो देती है, पर वह प्रायः एक प्रकार की भावगत अराजकता या असन्तुलन में खो जाती है। 'नदी के द्वीप' में नवीनता कथा-शिल्प के विभिन्न तत्वों के नवीन संयोजन में है जो कई स्थलों पर उसकी भाव-तीव्रता को अभिव्यक्ति तथा संप्रेषित करने में सफल होता है। पर अन्ततः भाववस्तु में अन्तर्विरोध के कारण रूप भी कोई समग्र प्रभाव नहीं डाल पाता और शिल्पगत युक्तियों का कौशलपूर्ण उपयोग मान रह जाता है। उपेन्द्रनाथ अशक का 'शहर में घूमना

आईना' में एक नवीन शिल्पगत प्रयोग का दावा है। पर उसकी अराजकता और रूपहीनता की चर्चा अन्यत्र हो चुकी है। बाकी अधिकांश उपन्यास वर्णनात्मक रूप ही अपनाते हैं जिसमें स्थान-स्थान पर अन्य शिल्पगत युक्तियों के प्रयोग द्वारा विविधता लायी जाती है।

शिल्प के स्तर पर निस्सन्देह बहुत-से लेखकों ने अपने-अपने ढंग से नये-नये प्रयोग किये हैं और अपनी भाववस्तु को अधिक-से-अधिक प्रभावी और कमत्कारपूर्ण ढंग से संप्रेषित करने के लिए कथा की बहुत-सी शैलीगत सुस्तियाँ अपनायी हैं। इस दृष्टि से इधर के उपन्यासों में पर्याप्त विविधता है।

शिल्पगत सुस्तियों में सबसे अधिक प्रचलित और प्रयुक्त है पूर्वावलोकन (फ्लैश बैक) की पद्धति जिसका प्रायः सभी उपयोग करते हैं। दुर्भाग्यवश यह प्रयोग कई बार कुछ आवश्यकता से अधिक हो जाता है, और इतिवृत्त की वर्णनात्मकता की एकरसता को तोड़ने की बजाय, प्रभावों की अराजकता उत्पन्न करता है। कई लेखक एक पूर्वावलोकन के भीतर एक और पूर्वावलोकन को ले आते हैं और मूल की सुस्पष्ट रेखाएँ धुंधली पड़ने लगती हैं। किन्तु जहाँ इनका अधिक बलात्मक विवेक से उपयोग हुआ है वहाँ काल में बिगरी हुई विभिन्न स्थितियों का एक ही क्षण में 'मोनाज' बड़ा तीव्र प्रभाव उत्पन्न करता है।

इसी प्रकार एक ही कथा के विभिन्न पात्रों (नैरेटर) द्वारा प्रक्षेपण की युक्ति का भी प्रायः प्रभावी प्रयोग हुआ है। इसके दो उल्लेखनीय उदाहरण हैं 'नदी के द्वीप' और 'चार चन्द्रलेख'। दृष्टिविन्दु और दृष्टिकेन्द्र (फोकस) का यह निरन्तर परिवर्तन एक ही भावमूत्र को कई स्तर और कई आयाम प्रदान करता है; आरामनिष्ठता और वस्तुनिष्ठता को एक ही मूल में बाँधा जा सकता है, और एक ही स्थिति के बहुत-से पक्ष एक साथ उद्घाटित किये जा सकते हैं। 'नदी के द्वीप' और 'चार चन्द्रलेख' में भी इस युक्ति के प्रयोग में भिन्नता अवश्य है। 'नदी के द्वीप' में विभिन्न खण्डों में पात्रों के विभिन्न-भिन्न हैं, यद्यपि प्रत्येक पात्र एकाधिक बार पात्रक बनता है। ये खण्ड भी फिर बीच-बीच में 'अन्तराल' द्वारा जोड़े गये हैं, जिनका पात्रक स्वयं लेखक हो जाता है। 'चार चन्द्रलेख' में पात्रक बदलने के लिए खण्डों का पृथक्करण नहीं है। सम्पूर्ण उपन्यास का पात्रक सातवाहन रहता है; पर बीच-बीच में या तो विभिन्न व्यक्ति आकर अपनी कथा विस्तार से सुना देते हैं; या फिर एक स्थान पर सातवाहन रानी चन्द्रलेखा की निष्ठी हुई एक पोथी पढ़ता है, हाथी-जैसी, जिसमें प्रथम पुरुष में रानी के अपने अनुभवों का वर्णन है। 'चार चन्द्रलेख' में पात्रकों के बदलने पर भी मूल कथामूत्र सातवाहन के हाथ में ही रहने से निरन्तरता अधिक आं सकी है।

अन्य कथा-युक्तियों में डायरी, मध्यम, पत्र उत्पत्ति का प्रयोग भी प्रायः होता है। पुष्पक सेवक बीनी हुई घटना के वर्णन के बजाय उगरे नाटकीय प्रस्तुतीकरण की गढ़न का प्रयोग करने हैं, नाटक में किसी अन्तर्कथा के प्रस्तुतीकरण की भाँति। जैनेन्द्रकुमार के 'जयवर्धन' में कथा का काल २००७ है और इस प्रकार भविष्य में प्रयोग द्वारा आज के युग को एक अन्य परिप्रेक्ष्य में देखने का प्रयास है, चाहे वह काल अधिक न होना हो। 'झूठा मर्ष' और 'एक पंगड़ी की तेज धार' में गिर्गोर्गोर्ग का तत्त्व यथार्थ का, वास्तविकता का प्रभाव तीव्र करने के लिए लाया गया है। इस प्रकार कथा की बहुत-सी युक्तियाँ व्यवहार में आयी हैं जो कम-से-कम गिल्प के स्तर पर हिन्दी उपन्यास के आगे बढ़ने की सूचक हैं। इनके अनिश्चित वास्तव या आन्तरिक वर्णनों की सूक्ष्मता, नाटकीयता, काव्यात्मकता आदि अन्य गिल्पगत उपलब्धियाँ भी निस्सन्देह उत्प्रेक्षनीय हैं, यद्यपि कई लेखकों ने अपनी-अपनी एक निश्चित 'भूमि' बना लेने की प्रवृत्ति भी दिखायी पड़ती है, या कम-से-कम वे एक ही प्रकार की युक्तियों की इतनी पुनरावृत्ति करते हैं कि वह 'भूमि' का रूप ले लेती है। किन्तु इसके बावजूद आधुनिक हिन्दी उपन्यास के गिल्प में पिछले दौर से उन्नति हुई है। अब वास्तविक आवश्यकता इस गिल्पगत प्रगति के कलात्मक-सर्जनात्मक उपयोग की है।

भाषा की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी उपन्यास की तत्सवीर अपेक्षाकृत अधिक धुंधली है। निस्सन्देह उसमें भी विविधता तो है ही। साथ ही पिछले युग की अपेक्षा उसमें सूक्ष्मता और भाव-तीव्रता कहीं अधिक है। ऐसे लेखक जो जीवन को किसी गहराई से देखना और प्रस्तुत करना चाहते हैं, उनकी भाषा में काव्यात्मक समय, संक्षेप और बिम्बमयता दिखायी पड़ती है। निरे इतिवृत्तात्मक वर्णन के बजाय, काव्यसुलभ व्यञ्जनाप्रधानता की बढ़ती हुई प्रवृत्ति हिन्दी के सर्जनात्मक गद्य की अधिक सक्षमता की ओर प्रगति की सूचक है।

अतएव इस काव्यात्मकता और भाव-तीव्रता के प्रभाव को और भी गहरा करने के लिए बहुत-सी बँगला, अँग्रेजी, हिन्दी की कविताएँ भी उद्धृत करती हैं। वे उनके पात्रों की तीव्र सपन मनस्थितियों से जुड़ी हुई हैं और एक प्रकार से उनके भावमूत्र की उस स्थिति को सूचन करती हैं कि साधारण गद्य, सपन से सपन होकर भी उसकी तीव्रता को व्यक्त करने में असमर्थ हो जाता है। कविताओं के उद्धरण उस सपन भाव-क्षण के एक अन्य स्तर पर विस्तार मात्र हैं। निस्सन्देह यह उपयोग कहीं अधिक प्रभावी और सार्थक हो पाता यदि उद्धृत कविताएँ हिन्दी की ही होतीं। बँगला की कुछेक पंक्तियाँ भी किसी हद तक प्रभाव की तीव्रता में साधक होती हैं, पर अँग्रेजी कविताओं के लम्बे-लम्बे उद्धरण, चाहे देवनागरी लिपि में ही सही, भाषा की अपनी

निजस्व अन्विति को उसके ध्वन्यात्मक संयोजन और संगीत को, उसके जादू और तीव्रता को, तोड़ देते हैं। अचानक ही एक अपरिचित बाह्य तत्त्व आकर भाव के मायालोक को नष्ट कर देता है। किन्तु भाव-तीव्रता के क्षण में कविता का उपयोग एक ऐसी आपागन युक्ति का संकेत देता है जिसकी सम्भावनाओं का पर्याप्त उपयोग हो सकता है।

यह कान्यात्मकता और तीव्रता माने के लिए रेणु लोकगीतों की कविताओं का उपयोग करते हैं जो कही अधिक सहज, स्वाभाविक है, और भाषा की सहज प्रवृत्ति और उसके प्रवाह के साथ सरसता से समन्वित हो सक्ता है। रेणु के सभी उपन्यासों में भाषा को इस प्रकार संगीतात्मक, ध्वन्यापूर्ण और प्रभावी बनाने की प्रवृत्ति है। पर कुछ समय बाद वह अतिरेकपूर्ण लगने लगती है; उसकी अनिवार्यता समाप्त हो जाती है, और उसके सौलीगन 'भगिमा' का रूप से लेने की आशंका बढ़ जाती है। लोकगीतों के इस अनियन्त्रित उपयोग में एकरमता की आशंका भी बड़ी भारी है। 'मैला आँचल' के बाद रेणु के अधिकांश लेखन में यह बहुत ही तीव्रता से महसूस होना है। इन प्रवृत्ति की एक परिणति यह भी है कि गद्य का अपना रूप बहुत सँवर-निसर नहीं पाता। रेणु के अधिकांश काव्य अपूरे, बिखरे-बिखरे और एक-जैसे हो जाते हैं। उनमें भावानुकूल, प्रसंगानुकूल विविधता, नमनीयता, लय और ध्वनि-विन्यास के परिवर्तन की सम्भावना कम होती जाती है। और अन्त में यह भाषा उनकी अनुभूति को भी सीमित करती जान पड़ती है। जीवन का प्रत्येक पक्ष, प्रत्येक अनुभव, ऐसी ही संगीतमयता से नहीं संतृप्त हो सकता। कुछ समय बाद ऐसा प्रतीत होने लगता है कि रेणु जान-बूझकर केवल ऐसे ही प्रसंग या अनुभव अपनी रचना के लिए चुनते हैं जिनके प्रक्षेपण में यह संगीतात्मकता बनाये रख सकें। रेणु के परिवर्तन गद्य में इसी से कृत्रिमता नहीं अधिक अनुभव होती है।

दूरी के साथ ही जुड़ा हुआ प्रश्न है शीतियों के शब्दों के प्रयोग का। इसका प्रारम्भ सायद 'बसन्तमा' से हुआ, यद्यपि अमृतलाल नागर अपने 'सेठ बरिबल' में आगरा शहर की विविष्ट शैली का बड़ा चमत्कारित प्रयोग कर चुके थे। इन प्रवृत्ति का मूल स्रोत एव ही है: यद्यप्य को अधि-मे-अधि-बलानुपिष्टता के साथ, उनके विविष्ट स्थानीय रूप-रस, बानाकरण, व्यक्तित्व के साथ, देवदार प्रस्तुत कर रखना। लघुचित्र 'आँसुबिना' पर आधुनिक भाषा ही इसी यद्यप्यवादी रसान की परिणति है। इन आपागन यद्यप्यवाद का बानाकरण के निर्माण के कई रूप हिन्दी उपन्यासों में मिलने हैं। 'बसन्तमा', 'मैला आँचल' जैसे उपन्यासों में स्थानीय रस और उसकी प्रामाणिकता पर रचना आधार है कि शीतियों के ऐसे अनित्यता शब्द प्रयुक्त हुए हैं जिनके अर्थ

गाय ही कोष्ठकों में या मीचे पाद-टिप्पणियों में देना आवश्यक हो गया है। यह इंग यथार्थवाद का अनिवार्य है जो वातावरण का जिनना निर्माण करता है उतना ही उमका ध्वंग भी। वह भाव-अन्विनि को तोड़ता है, और एक प्रकार का 'अपरिचित' का भाव उत्पन्न करना है। अन्तः वे सब शब्द हिन्दी के गद्य में आरम्भमान हो सकेगे, यह सम्भव नहीं लगता। वे हिन्दी गद्य को समृद्ध और अधिक भावव्यञ्जक बनाने के बजाय उसे अनावश्यक रूप में दुहड़ और कृत्रिम बनाने है और बहुत-से पाठकों को विवर्षित करते हैं। इसका एक प्रमाण यह है कि 'मैला आँचल की नकल में लिखे गये अन्य ढेरों उपन्यासों में, इंग भाव-सीझना तथा समीक्षात्मकता के अभाव में, भाषा प्रायः निर्जीव और धरिचहीन लगती है।

उदघोषकर भट्ट के 'मागर, लहरे और मनुष्य' में बम्बईया बोली में सवादों द्वारा स्थानीयता का रंग लाया गया है जो एक निजस्व वातावरण के निर्माण में निस्सन्देह महायक होता है। पर भाषा और यद्य-बोली के स्तर पर वे सवाद कुछ देर बाद अजनबी, कृत्रिम और गढ़े हुए, अवर्दस्ती लाये हुए, लगने लगते हैं, और रचना की स्वतःस्फूर्त अनिवार्यता को नष्ट कर देते हैं।

अमृतलाल नागर के 'बूँद और समुद्र' में लखनऊ के चौक की बोली का प्रयोग अपेक्षाकृत अधिक सहज और स्वाभाविक है। उसके पीछे अपरिचित-अजनबी को बचाकर एक प्रकार के कसात्मक बोध द्वारा भाषागत विशेष वातावरण रचा गया है। इसीलिए उसमें प्रायः नये अपरिचित शब्दों, पदों, वाक्यांशों, मुहावरों के प्रयोग की बजाय, परिचित रूपों के ही भिन्न तथा स्थानीय पर्यायों का उपयोग है। वह प्रदर्शन से अधिक एक स्वतन्त्र व्यक्तित्व की रचना का प्रभाव डालता है। नरेश मेहता के 'यह पथ बन्धु था' में मालवी शब्दों और मुहावरों के प्रयोग में भी यह संयम ही भाषागत प्रवाह और सहजता को बनाये रखकर स्थानीयता का प्रभाव उत्पन्न करता है। 'यह पथ बन्धु था' की भाषा में एक निकट प्रतीत के युग का प्रभाव उत्पन्न करने वाली प्राचीनता भी बड़ी सुखद लगती है, यद्यपि कई अन्य दृष्टियों से नरेश मेहता की भाषा बड़ी ऊबड़-खाबड़, कृत्रिम और अटपटी है।

भाषागत यथार्थवाद का सबसे करुणास्पद रूप है अंग्रेजी शब्दों का मूल रूप में धडल्ले से प्रयोग। आखिर तो हम लोग अपनी बातचीत हिन्दी-अंग्रेजी की लिचड़ी भाषा में ही करते हैं, फिर यथार्थ का सच्चा विश्वसनीय चित्र प्रस्तुत करना है तो आम प्रचलित अंग्रेजी शब्दों के स्थान पर अवर्दस्ती कृत्रिम अपरिचित हिन्दी शब्द रखने से क्या लाभ? तर्क बड़ा अकाट्य लगने पर भी अन्ततः भ्रामक है। यहाँ यह चिन्मी-पिटी उक्ति दुहराना सार्यक होगा कि साहित्य या कोई भी सत्रनात्मक अभिव्यक्ति यथार्थ की यात्रिक अनुकृति नहीं

है। उसमें संयोजन, सम्पादन, पुनर्निर्माण, रूपान्तरण अनिवार्य है, बल्कि इन सब कार्यों की एक अपरिभाष्य रासायनिक समन्वित प्रक्रिया का नाम ही सृजन प्रक्रिया है। हिन्दी उपन्यासों में अंग्रेजी शब्दों का प्रयोग अधिकांशतः तो लेखकों की मानसिक शिथिलता का प्रमाद और आलस्य का सूचक है, परिश्रम से बचने की प्रवृत्ति का परिणाम है। यदि यही प्रवृत्ति धीरे-धीरे होती या बनी रहती तो हिन्दी गद्य आज भी आदिम अविकसित हालत में होता। अंग्रेजी की मानसिक दासता से तो हिन्दी की छुटकारा पाना ही है और यह उसके समर्थ गद्यकार ही करेंगे। इस दृष्टि से अज्ञेय और हजारीप्रसाद द्विवेदी जैसे लेखकों की देन बड़ी भारी है। उन्होंने कई स्तरों पर अपने उपन्यासों में सूक्ष्म-से-सूक्ष्म और जटिल-से-जटिल भावों-विचारों, प्रत्ययों-अवधारणाओं, घटनाओं-स्थितियों को अभिव्यक्त किया है और भाषा को नयी शक्ति और सामर्थ्य दी है। किन्तु उनकी भाषा में एक अपना विशेष प्रकार का अलंकरण है, एक प्रकार की रंगोनी और चित्रमयता है, जो सम्भवतः उनकी अपनी भाववस्तु के अनुकूल भी है, पर सभी आधुनिक लेखक जैसे गद्य का उपयोग नहीं कर सकते।

अग्य अधिकांश उपन्यासकारों की भाषा प्रायः उनके भावजगत के अनुरूप ही अराजकतापूर्ण वैशिष्ट्यहीन या शिथिल है। यशपाल की अत्यन्त नीरस, शुष्क, भावहीन भाषा की चर्चा 'झूठा सच' के विश्लेषण में हो चुकी है। मूलतः यशपाल की भाषा वर्णन-प्रधान और अभिधात्मक है, उसमें काव्यात्मक व्यञ्जना बहुत ही कम होती हैं। यशपाल अपने व्यंग्य की सृष्टि प्रायः परिस्थितिवत् विसदृशता द्वारा करते हैं। यही वर्णनात्मकता अन्य बाह्य यथार्थ पर बल देने वाले लेखकों में भी है।

राजेन्द्र यादव की भाषा में एक ओर घरेलूपन लाने के प्रयास से कृत्रिमता आती है, दूसरी ओर उसमें अत्यधिक जर्ब भरने और बकता लाने के प्रयास हैं। वह सहज नहीं लगती और प्रायः किशोरमुख शब्द या पद-मोह का प्रभाव डालती है। मोहन राकेश की भाषा में कसात्मक निखार और सुनिश्चितता यादव से अधिक है और चित्रात्मकता भी। विशेष प्रसंगों में वह व्यञ्जना-प्रधान भी हो जाती है। पर 'अँधेरे बन्द कमरे' भाषा की दृष्टि से भी उनकी श्रेष्ठतम कृति नहीं है। भावसूत्र की एकरसता और समतलीयता के कारण भाषा इस उपन्यास में भी प्रायः कोई शक्ति नहीं अनुभव होती। कम-से-कम उनके नाटकों की भाषा की तुलना में वेहद फीकी और अभिधात्मक लगती है।

अभिव्यञ्जनापूर्ण भाषा की दृष्टि से अपेक्षाकृत तरुण उपन्यासकारों में पद्मवीर भारती और निर्मल वर्मा का नाम लिया जा सकता है। 'मूर्ख का

मानवी 'घोडा' की कुछ प्रभावशीलता उसकी भाषा की बड़ी मजबूत धार के कारण है। निम्नलिखित उम पर अभी रुमानी और रंगीन प्रभाव मौजूद है, पर बीच-बीच में वह अत्यन्त संयत, अनन्तकृत और तीखी हो जाती है। उसमें मोलचाल का प्रभाव भी किसी बनावट के बिना आता है जो उसे उपन्यास की विविध भाववस्तु के बहुत उपयुक्त बना देता है।

निर्मल वर्मा के उपन्यास 'वे दिन' (१९६४) की भाषा में उनकी कहानियों-जैसी ही सूक्ष्मता और गरस गीली रेखाओं में हलके-हलके प्रभाव उत्पन्न करने की क्षमता है। आधुनिक जीवन की घटनाविहीन निरर्थकता, भावतन्त्र्यता और फीकेपन को उनकी भाषा बिना किसी उत्तेजना के व्यक्त कर सकती है। उसकी अत्यन्त सूक्ष्म संवेदनशीलता में विरोध प्रकार की तरंग है जो स्थितियों के हलके-भौंहलके परिवर्तन को ध्वनित कर सकती है। शायद सरलता, सूक्ष्मता और मूर्तता उनकी भाषा की निजी विशेषताएँ हैं। शायद उसका वह कभी 'वे दिन' से अधिक साधक और महत्वपूर्ण अनुभूति को सम्प्रेषित करने के लिए प्रयोग करें।

इस प्रकार कुछ भिन्नकर विविधता तथा कुछ लेखकों में विभिन्न प्रकार की सूक्ष्मता और संवेदनशीलता के बावजूद, हिन्दी उपन्यास की भाषा पर अभी तक भावुकता, अलंकरणप्रियता अथवा नीरस वर्णनात्मकता का ही प्रभाव अधिक है। सजावट से रहित, किन्तु फिर भी ऐसी सूक्ष्म, पनी और सुनिश्चित सज्जनात्मक भाषा हिन्दी उपन्यासकार को अभी तैयार करनी है, जो एक साथ ही मोलचाल के एवढम समीप भी हो और व्यञ्जना में काव्यात्मक भी।

आधुनिक हिन्दी उपन्यास के इस सर्वेक्षण के अन्त में अब और विशेष कुछ नहीं कहना है। केवल विस्तार और परिमाण की दृष्टि से देखा जाय तो पिछले वर्षों में हिन्दी उपन्यास ने कई मजिस्सों तँ कर डाली हैं, यद्यपि ऐसा भी जान पड़ता है कि पिछले दिनों उपन्यास की अद्वितीय लोकप्रियता में कुछ कमी भी हुई है। जब से विशाल पाठक-वर्ग तक पहुँचने वाली कहानी की लोकप्रिय पत्रिकाओं ने एक कहानी के लिए पर्याप्त पारिश्रमिक देना प्रारम्भ किया है, तब से उपन्यास लिखना पहले की भाँति उर्वर कार्य नहीं रहा। उपन्यास लिखने में समय लगता है, उससे तुरन्त ही धन नहीं मिलता, उसके अन्य भाषाओं की पत्रिकाओं में अनूदित होकर छपने में बड़ी कठिनाई होती है, इस प्रकार अतिरिक्त पारिश्रमिक नहीं मिलता, इत्यादि-इत्यादि। इसलिए कई लेखक उपन्यास लिखना टालते हैं, और पिछले दिनों साहित्यिक विवाद और चर्चा के केन्द्र में कहानी ही सबसे अधिक रही है, उपन्यास कहीं नहीं।

किन्तु फिर भी उपन्यास लिखे गये हैं और लिखे जा रहे हैं। पिछले दस-पन्द्रह वर्षों में पुरानी और नयी दोनों पीढ़ियों के उपन्यासकारों की बहुत-सी कृतियाँ प्रकाशित हुई हैं। इस सर्वेक्षण में उनके स्वतन्त्र, और विभिन्न भावसूत्रों के धन्तर्गत, विश्लेषण से जायद यह स्पष्ट है कि अधिकांश महत्त्वपूर्ण दिशाओं का अन्वेषण तरुण लेखकों ने ही प्रस्तुत किया है। पुरानी पीढ़ी के लेखकों में बीतते युग की टूटन और करुणा का अहसास तीव्रतर है, पर प्रायः उनका जीवन का बोध अपेक्षाकृत अधिक सरलशुद्ध तथा बाह्यपरक है। वे अधिकतर जीवन को गहराई के आयाम की बजाय उसके विस्तार और फैलाव में देख पाते और प्रस्तुत करते हैं। साथ ही यद्यपि उनमें किसी-न किसी प्रकार का नैतिक मूल्यपरक आग्रह अधिक है, किन्तु उनका नैतिक मूल्यबोध न तो प्रखर और तीव्र है और न ही आधुनिक। इसलिए वे पुराने प्रतिरूपों को ही दुहराते या किसी-न-किसी घिसे-पिटे रूप में सामाजिक पक्षधरता का आग्रह करते प्रतीत होते हैं। जीवन के दीर्घकालीन अनुभव से

उत्पन्न समग्रता का, या गहराई के आयाम में व्यापकता का, प्रभाव उनके उपन्यासों से नहीं पड़ता ।

तद्वत् पीढ़ी में मूल्यों का बोध विरल भी है और क्षीणतर भी । जहाँ है भी, वहाँ वह प्रायः उच्छ्वास या किशोर भावुकता से महज ही आक्रान्त हो जाता है । पर उसमें कट्टर पक्षधरता धीरे-धीरे कम हो रही है और एक प्रकार की रूपहीन तटस्थता, बल्कि उदासीनता, उसका स्थान ले रही है । दूसरी ओर उसमें व्यक्ति और परिवेश के सम्बन्धों की खोज पर आप्रह्व अधिक है, जैसे परिवेश की पहचान के द्वारा ही वह व्यक्तित्व की पहचान अधवा उसी में अपनी नियति की खोज करना चाहता हो । इसने हिन्दी उपन्यास को अपेक्षाकृत अधिक विश्वसनीय और सार्यक परिप्रेक्ष्य दिया है । इसी प्रकार बड़े हलके से रूप में एक प्रकार की भूतिभङ्गकता भी तद्वत् पीढ़ी के हिन्दी उपन्यास में है जिसमें समाज की स्वीकृत मान्यताओं पर प्रश्न-चिह्न लगाने का प्रयास है । किन्तु उसमें कहीं कोई तीव्र उग्रता, अदम्य साहसिकता और दुर्निवार आकुलता नहीं है । कुस मिलाकर वह कोई तीव्र क्रान्तिकारी प्रभाव मन पर नहीं छोड़ता ।

नयी पीढ़ी में यह तीव्रता का अभाव एक प्रकार के भावगत, बौद्धिक तथा आध्यात्मिक संकट का ही सूचक है जो उस उपन्यास के भीतर ही है । अभी तक अपना कोई ऐसा मानदण्ड स्थापित नहीं कर सका है जो उपसन्धि को पहचानने या नापने का आधार बन सके । उपन्यास विधा की शक्ति और श्रेष्ठता इसमें है कि वह जीवन के एकाधिक स्तर पर, अधिकाधिक समग्रता के साथ, अन्वेषण और सन्निपेण की माध्यम बन सकती है । गद्यम सर्जनात्मक विधा के रूप में उसके इतने लोकप्रिय होने का रहस्य भी इसी में है । क्रमशः रचियों और सर्जनात्मक कार्य से अपेक्षाओं में परिवर्तन के फलस्वरूप, उपन्यास का निस्सापोर्द्धवाला रूप सीधे होकर पीछे पड़ना आ रहा है; रोचक घटनाविधान अधवा चरित्र रचना अब उपन्यास के लिए आवश्यक-अनिवार्य तत्त्व नहीं माने जाने । मानवीय स्थिति और निर्वर्ति को उसकी सम्पूर्णता में, मन्त्रावट या रंगीनी के बिना, प्रस्तुत कर सकना कहीं अधिक महत्त्व का सूचक समझा जाता है । पर हिन्दी का उपन्यासकार मानसिक-बौद्धिक रूप में अभी इतना सुमग्न नहीं है, जीवन में साक्षात्कार की अपनी यात्रा में इतनी दूर नहीं पहुँचा है, कि इस चुनौती और इस दायित्व को आसानी से संभाल सके । उसकी अनुभूति की शक्त, उसका बौद्धिक मयन्त्र, उसकी भाषा—दूसरे शब्दों में उसके कार्य के सभी उपकरण अभी उसे इस कार्य के उपयुक्त नहीं बनाने । बट महज ही दुर्गों को भी अन्तः-आप का दाहमाने मगना है । जात्र की प्रतिम, मन्त्रावट और अन्तर्द्विष

वास्तविकता में से सार्थक और अ-सार्थक में भेद और चुनाव अधिकाधिक कठिन, दुःसह और प्रायः असम्भव होता जाता है। उसके सामने समस्या है कि किस प्रकार भावुक हुए बिना ही जीवन के भाव-सत्य को आत्मसात और अभिव्यक्त कर सके, नीरस तथा बौद्धिक ऊहापोह में पड़े बिना ही जीवन को उलझी हुई वास्तविकता का विश्लेषण कर सके, व्यक्ति को, अर्थात् खण्ड को, व्यक्ति या खण्ड के रूप में उसकी सम्पूर्ण इयत्ता में तो देख ही सके, किन्तु साथ ही सम्पूर्ण को, समग्रता को भी सामान्यीकरण की निर्धनता में भटके बिना प्रक्षेपित और अभिव्यजित कर सके। निश्चय ही यह काम आसान नहीं है और इसमें कोई आश्चर्य नहीं कि हिन्दी का उपन्यासकार जैसा चाहिए वैसा जीवन से साक्षात्कार नहीं कर पाता।

आज जब विश्व-साहित्य में अभिव्यक्ति विधा के रूप में, उपन्यास के भविष्य और वर्तमान के विषय में आशका प्रकट की जा रही है, तो हिन्दी उपन्यास की वर्तमान स्थिति का संकट सहज ही समझा जा सकता है। तब क्या हिन्दी उपन्यास अपना पूरा स्तर प्राप्त किये बिना ही, अपनी पूरी सम्भावनाओं को खरितार्य किये बिना ही, अनिवार्य रूप से अकाल मृत्यु को प्राप्त होगा? शायद अगले कुछेक वर्षों में ही हिन्दी के उपन्यासकार और समीक्षक को इस प्रश्न का सामना करना होगा और जो भी बने उत्तर भी देना पड़ेगा।

अनुक्रमणिका

अंधेरे बन्द कमरे	१२७, १३२, १४७, १७१, १७३, १८३
अजय की डायरी	१५३
अनदेखे अन्जान मुल	१५६
अमिता	८१, १६१
अशक, उपेन्द्रनाथ	१२२-१२७, १४६, १५६, १७१
अशेष	१५-३२, १५४, १७१, १८०, १८३
आखिरी आवाज	१६७
आँखें	२६
द्रव्य	१४८
उलझे हुए लोग	१३२-१३६, १५५, १६७, १७१
उसका बचपन	६-२०, १४५, १७७
एक हाँस मुस्कान	१५२
एक पंखड़ी की तेज धार	१६७, १८०
कल्पना	११६
काले फूल का घोंघा	१४८
कुम्हार सुन्दरी	१५३
गंगा मैया	१६०
गर्म रात	१५६
गाँधीबाबू की शाय बरीला	७४
गुप्त, भैरवप्रसाद	१६०, १६१
गोदान	४१, ४२, ६३, ८५, १३७
चन्द्रकान्ता	६८
बाद चन्द्रलेख	१०६-११८, १४७, १५५, १७०-१७१, १७८, १७९
पीहान, मनहर	१६७
अंजोरों और नया आदमी	१६०
अपवधन	६, १०५, १२४, १६४-१६५, १८०
जहाज का पंछी	१७२
जैनेन्द्रगुप्त	६४-१०५, १४८, १५०, १५४, १६४-१६५, १७१, १८०

जोशी, इलाचन्द्र	६२, १७२
मूठा सच	६६-८१, १४६, १५०-१५१, १६१, १६३, १७०, १७२, १८०, १८३
टेङ्गे-मेङ्गे रास्ते	६२
टैगोर, रवीन्द्रनाथ	११५
ठाकुरप्रसादसिंह	१५३
डूबते मस्तूल	५४
तालम्ताप	८०
त्याग पत्र	३५
देवराज	१५३, १६४
द्विवेदी, हजारीप्रसाद	१०६-११८, १५५, १७८, १८३
घरती	१६०
घूमकेतु : एक भूति	१५५
मयी के द्वीप	१५-३२, ३५, १५४, १७०, १७८, १७९
मरुला, शमशेरमिह	१६७
नागर, अमृतलाल	५५-६८, १४५, १६६, १७१, १८१, १८२
नागार्जुन	१३६-१३७, १६०
नारी	३५
पथ की लोज	१५३, १६४
परम	३५
परती परिकथा	१५५, १६१-१६३
प्रेमचन्द	३३, ३५, ४१, ४२, ५५, ५६, ६३, ६६, ८५, १३६, १४२
प्रेमाभम	६६
बनर्जी, लाराजकर	३५
बलचनमा	१३६-१३७, १६०, १८१
बगली गंगा	१७८
बागभट्ट की आत्मकथा	१०६, ११८
बूँद और समुद्र	५५-६८, १४५-१४६, १५१, १६६, १७०, १७१, १८२
बहाली, मन्तू	१५२
भट्ट, उपपगकर	१३८-१४३, १८६, १८२
भास्कर, शर्मदीर	११६-१२२, १२६, १२६, १३८, १६१
भूने-दिनरे बिज	८२-८३, १५०, १६६, १७०

मनुष्य के रूप	७३, ८१, १५६
मुक्तधारा	११५
मेहता, नरेम	४३-४४, १४७, १५५, १६३, १८७
मंता औरचल	३३-४२, १६५-१६६, १७६-१७७, १८१, १८२
यशपाल	६६-८१, १४६, १५६, १६०-१६१, १७१-१७२, १८३
यह पप बप्पु था	४३-४४, १४७, १५५, १६३, १७०, १८७
यादव, राजेन्द्र	१३२-१३६, १५२, १५५, १५६, १६७, १७१, १८३
पुष्ट और शान्ति	८०
रक्त करवी	११५
राजेज, मोहन	१२७-१३२, १४७, १७१, १८३
राघव, रागेय	१६७
राजा	११५
रुद्र, शिवप्रसाद मिश्र	१७८
रेनु, फणीश्वरनाथ	३३-४२, १५५, १६१, १६५, १७७, १८१
साल, लक्ष्मीनारायण	१४८, १४९
वर्मा, निर्मल	१८३, १८४
वर्मा, भगवतीचरण	८२-८३, १५०, १६६
विद्यार्थ	१५०
वे दिन	१८४
वीर, कृष्ण बलदेव	६-२०, १४५, १७७
शरत्चन्द्र	६, २८, ३५, ४८, १५५
शहर में धूमता आईना	१२२-१२७, १४६, १७१, १७८
शेखर : एक जीवनी	१५, ३१, ३५, ५२
सती मया का खोरा	१६०
सागर, लहरे और मनुष्य	१३८-१४३, १४६, १८२
मुलवा	१४८, १५०, १६४
मुनीता	१४८, १५०
सूरज का सातवीं घोड़ा	११६-१२२, १२६, १५६, १७८, १८३-१८४
रोठ बरिभल	१८१
सेवा सहन	६६
हिरना साँवरी	१६७

१६०

जोमी,
गुठा स

हनु-चुके
हैगोह,
ठाकुल
हुयते ५
तासस्त
त्वय ५
दिवराज
दिवेवी,
गरती
पुसवेनु
गवी के
नवसा
तामर,
सावानु
तारी
सुस को
गरत
गरती ५
प्रेममन्त्र

प्रेममन्त्र
सुनजी,
प्रेममन्त्र
वस्तुती ५
कोणभट्ट
सुंद ओ

संजारी,
भट्ट, उर
भारती,
भुते-बिर

नेमिचंद्र जैन

कर्म : भगवत्, १९१८ (भागरा)

शिक्षा : एम० ए० (संघेजी)

कविताएं

तार सप्तक (१९४४)

एकांत (प्रकाश्य)

आलोचना, समीक्षा

भूपुरे साक्षात्कार (१९६६)

बदलते परिप्रेक्ष्य (प्रकाश्य)

रग-दर्शन (प्रकाश्य)

अनुवाद

नाटक :

सुनो जनमेजय (भाष्य रणाचार्य), कांचन (शत्रुमित्र, अमित मैत्र)

क्या यही सम्पत्ता है ? (माइकेल मधुसूदन व प्रेत (इस्तन)

उपन्यास :

सुखें धीरे स्याह (स्ताथल), कृपारी व (तुर्गनेव), लिखा (तुर्गनेव), सप्त (ताराशकर बखोवाध्याय)

अन्य .

परिवार, व्यक्तिगत सम्पत्ति तथा र (एंगेल्स) आधुनिक भारतीय चिन्तन (नर)

सम्पादन

प्रतीक (१९४७)

नट्य (१९६२...)

सम्प्रति

१९२४ से संगीत नाटक अकादेमी से सम्म
१९२८ से उसी के अन्तर्गत राष्ट्रीय-
विद्यालय में आधुनिक भारतीय नाट्य-का
के अध्यापक ।